

Université de Montréal

L'intérieur et l'extérieur dans l'architecture de Rem Koolhaas (1971-1997)

par

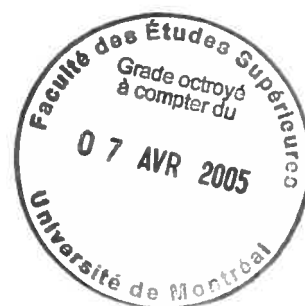
Michel Moussette

Faculté de l'Aménagement

Thèse présentée à la Faculté des Études Supérieures
en vue de l'obtention du grade de PhD
en Aménagement

Août 2004

© Michel Moussette, 2004



NA

9000

054

2005

V.001

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

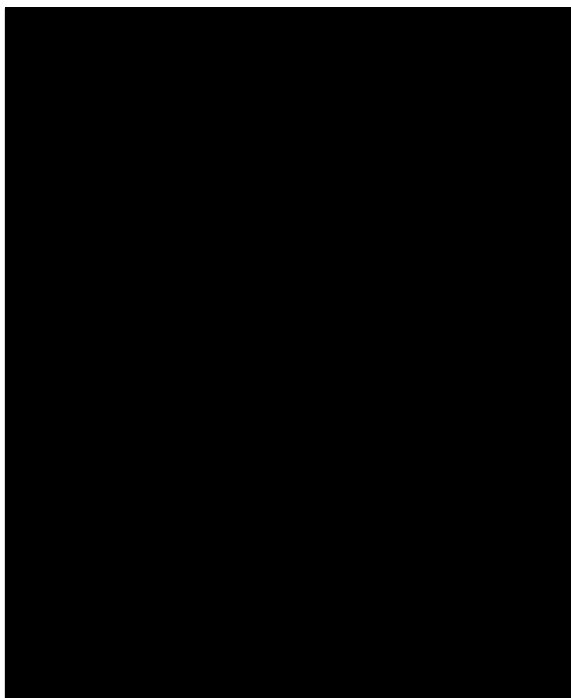
Cette thèse intitulée:

L'intérieur et l'extérieur dans l'architecture de Rem Koolhaas (1971-1997)

présentée par:

Michel Moussette

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:



président-rapporteur

directeur de recherche

co-directeur de recherche

membre du jury

examineur externe

représentant du doyen de la FES

Résumé

Ce projet de recherche explore la question des rapports intérieur-extérieur dans les projets de l'architecte néerlandais Rem Koolhaas (1944-). Il s'agit de définir et de comprendre ce qui semble être un phénomène nouveau en architecture, soit l'intégration à l'ensemble du projet des conflits générés par les frictions entre l'espace délimité interne et le monde externe.

Nous serions en face d'un mode de mise en interaction du dedans et du dehors qui s'oppose radicalement à celui du projet moderne où la continuité n'était recherchée que lorsque cela ne comportait aucun risque pour le bâtiment en tant qu'entité. Il ne s'agirait pas non plus du modèle postmoderne qui, malgré une image d'intégration des conflits et des contradictions propres aux espaces urbains contemporains, maintenait cette intégration à un niveau formel.

À travers l'étude des bâtiments et des écrits de Koolhaas, nous tenterons de définir les différentes stratégies architecturales utilisées par l'architecte pour ouvrir ses projets sur le dehors. Nous verrons comment ces stratégies d'ouverture et de recherche de conflit se conjuguent à d'autres stratégies qui, elles, visent à prévenir la désintégration complète du projet architectural en tant qu'entité. Le Kunsthall de Rotterdam, que nous considérons comme étant un projet-charnière dans l'oeuvre de Koolhaas, fera l'objet d'une étude approfondie qui s'appuiera sur des documents d'archives du Netherlands Architecture Institute.

Mots-clés : [kunsthall] [koolhaas] [oma] [espace] [architecture] [ville] [intérieur] [extérieur][limite] [contradiction]

Abstract

This thesis explores the question of inside-outside relationships in the projects of Dutch architect Rem Koolhaas (1944-). The objective is to define and to understand what seems to be a new phenomena : the use in architecture of the frictions generated by the relation between enclosed space and the city.

In Modern architecture, continuity and transparence have been mainly used in situations where the architectural entity could not be endangered. In Postmodern architecture, the conflicts and contradictions of contemporary urban spaces have often been readily integrated into built projects, but this integration has rarely resulted in anything more than an image of conflicts and contradictions.

The different architectural strategies used by Koolhaas to open his architecture to the outside will be studied through an analysis of his projects and writings for the period 1971-1997. We shall also see how these strategies of openness are compensated by another set of strategies that seek to preserve the building as a functional entity. The Rotterdam Kunsthall, a pivotal project in Koolhaas' career, will be the object of an in-depth case study that uses archival material from the Netherlands Architecture institute.

Keywords : [kunsthall] [koolhaas] [oma] [space] [architecture]
[city] [interior] [exterior] [limit] [contradiction]

Table des matières

CHAPITRE PREMIER. – Problématique

1.1. Le contexte général du questionnement initial	1
1.2. État de la question	3
<i>1.2.1. L'espace homogène de l'architecture moderne</i>	<i>4</i>
<i>1.2.2. La postmodernité et la différence intérieur-extérieur.....</i>	<i>7</i>
<i>1.2.3. La critique de la modernité et l'attaque sur le mur dans d'autres domaines</i>	<i>11</i>
<i>1.2.4. La réhabilitation du modernisme et la recherche de continuité avec la ville</i>	<i>13</i>
1.3. Questionnement	23
1.4. Hypothèse	24

CHAPITRE II. – Méthodologie

2.1. Approche théorique	26
<i>2.1.1. Cadre théorique</i>	<i>26</i>
<i>2.1.2. Travaux existants</i>	<i>29</i>
2.2. Choix du cas étudié	41
<i>2.2.1. L'étude de cas</i>	<i>41</i>
<i>2.2.2. Le cas étudié</i>	<i>42</i>
<i>2.2.3. Cueillette des données</i>	<i>46</i>
<i>2.2.4. Analyse et interprétation des données</i>	<i>48</i>



CHAPITRE III. – Les premières oeuvres de Koolhaas

3.1. La discontinuité (1971-1981)	55
3.1.1. <i>Le Mur de Berlin comme architecture (1971)</i>	56
3.1.2. <i>Exodus, ou les prisonniers volontaires de l'architecture (1972)</i>	61
3.1.3. <i>Le Downtown Athletic Club (c.1976)</i>	66
3.1.4. <i>L'histoire de la piscine (1977)</i>	70
3.1.5. <i>Le Panopticon de Arhem (1979)</i>	74
3.1.6. <i>Conclusion</i>	80
 3.2. La transition de la pureté élémentaire vers la pollution spatiale (1981-1987)	81
3.2.1. <i>IJ-Plein, urbanisme, barres d'habitation et école (1980-88)</i>	81
3.2.2. <i>Parc de la Villette (1982) et Melun-Sénart (1987)</i>	87
3.3.3. <i>La Villa Dall'Ava (1984-1991)</i>	92
3.3.4 <i>Conclusion</i>	96

CHAPITRE IV. – Le Kunsthal de Rotterdam (1987-1994) : Analyse des rapports intérieur-extérieur

4.1 Introduction	100
4.1.1. <i>Contexte général</i>	100
4.1.2. <i>Les principaux concepteurs</i>	102
4.1.3. <i>Une revue de littérature</i>	106
4.1.4. <i>Historique du projet</i>	117
 4.2. Décomposition spatiale des rapports intérieur-extérieur	139

4.2.1. <i>Les rapports entre l'ensemble du bâtiment et le site</i>	139
4.2.2. <i>Approches</i>	141
4.2.3. <i>Situations et élévations correspondantes</i>	144
4.3. Les rapports intérieur-extérieur et les rapports aux sous-espaces des principaux éléments spatiaux du Kunsthall	159
4.3.1. <i>La rampe principale</i>	159
4.3.2. <i>L'Auditorium</i>	174
4.3.3. <i>Le Hall d'exposition 1</i>	190
4.3.4. <i>Le Hall d'exposition 2</i>	197
4.3.5. <i>Le Hall d'exposition 3</i>	202
4.3.6. <i>Le Parvis</i>	205
4.3.7. <i>Le Restaurant</i>	210
4.3.8. <i>La Tranchée</i>	214
4.3.9. <i>Les Bureaux</i>	217
4.4. Les textes de présentation du Kunsthall	219
4.4.1. <i>Danger et instabilité en architecture : la présentation du Kunsthall dans S,M,L,XL</i>	219
4.4.2. <i>La difficulté est naturelle : analyse du texte de présentation du Kunsthall</i>	230
4.5. Les paradoxes Intérieur-extérieur au Kunsthall	235
4.5.1. <i>Le bâtiment ouvert</i>	236
4.5.2. <i>Miner la communication avec la ville</i>	239
4.5.3. <i>Miner la transparence et différer l'entrée</i>	243
4.5.4. <i>Le paysage urbain intériorisé</i>	247
4.5.5. <i>Koolhaas et l'espace troué</i>	248
4.5.6. <i>La structure et les services qui s'entrechoquent</i>	250
4.5.7. <i>La circulation : une mise en continuité des profondeurs du bâtiment avec la ville</i>	252

<i>4.5.8. Les seuils difficiles : le danger et la difficulté au-delà de la notion d'image</i>	257
<i>4.5.9. L'intégration du danger et des conflits au bâtiment</i>	261
<i>4.5.10. La mise en présence des contraires pour créer un champ de tension intérieur</i>	263
<i>4.5.11. Les logiques multiples et la condition d'extériorité</i>	266
<i>4.5.12. Le danger contrôlé : la continuité et la discontinuité remises à leur place</i>	267

CHAPITRE V. – Conclusion : après le Kunsthall

5.1 Les stratégies architecturales relatives au rapport intérieur-extérieur dans l'après-Kunsthall	273
<i>5.1.1. Un survol des projets</i>	273
<i>5.1.2. L'Educatorium d'Utrecht (1992-1997)</i>	278
5.2. La grande ville, les contradictions et l'architecture	294
5.3. Vérification de l'hypothèse	299
BIBLIOGRAPHIE	304

Liste des tableaux

Tableau 1 – Tableau comparatif des caractéristiques des différents projets (1971-1979)

Tableau 2 – Glissements conceptuels dans le texte de présentation du Kunsthal

Tableau 3 – Succession des espaces au Kunsthal et détail des espaces de transition

Liste des illustrations

Étant donné le grand nombre d'illustrations (plus de 200), nous renvoyons directement aux illustrations elles-mêmes. Sauf mention contraire, les photographies ont toutes été prises par l'auteur. Les initiales MKS indiquent que la photographie a été prise par le professeur Moon Ki Shin. Les dessins proviennent sauf mention contraire des archives du Netherlands Architecture institute.

Liste des abréviations, sigles et acronymes

- D – Delirious New York
FES – Faculté des Études Supérieures
FOA – Foreign Office Architects
IAUS – Institute for Architectural and Urban Studies
MoMA – Museum of Modern Art
MVRDV – Maas van Rijs de Vries
NAi – Netherlands Architecture institute
NDT – Netherlands Dance Theater
OMA – Office for Metropolitan Architecture
S – Small, Medium, Large, Extra-Large
S,M,L,XL – Small, Medium, Large, Extra-Large
SOM – Skidmore, Owings, Merrill
TGB – Très Grande Bibliothèque
UN Studio – United Network Studio
ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie

Remerciements

Denis Bilodeau, mon directeur de recherche, pour n'avoir jamais cessé de vouloir ouvrir la thèse sur des questions culturelles générales, tout en portant un intérêt critique aux hypothèses de base. Philippe Poullaouec-Gonidec, mon co-directeur de recherche, pour avoir mis son expertise des espaces extérieurs au service d'une recherche architecturale.

Georges Adamczyk pour avoir partagé sa connaissance nuancée de l'architecture contemporaine et Jacques Lachapelle pour avoir dirigé un travail sur l'histoire de l'architecture moderne. Les professeurs de séminaire : René Parenteau pour n'avoir pas perdu une seule seconde à confronter le doctorant à la brutalité du réel; Jean McNeil pour avoir placé la thèse sur des rails.

Le Fonds Québécois de la Recherche sur la Nature et les Technologies, la Faculté des Études Supérieures de l'Université de Montréal, la Fondation J.A. DeSève et la Faculté de l'Aménagement de l'Université de Montréal pour avoir permis le financement de la recherche. Les secrétaires et adjointes administratives à la Faculté de l'Aménagement, Nicole Larivière et Isabelle Gaudin en particulier.

Peter Carolin (University of Cambridge) pour m'avoir permis de publier rapidement certains résultats de recherche dans le périodique *Architectural Research Quarterly*. Le personnel de la bibliothèque du Centre Canadien d'architecture. Moon Ki Shin pour m'avoir permis d'utiliser ses photographies du Kunsthall. Les gens aux archives du Netherlands Architecture institute, Alfred Marks en particulier qui a grandement facilité l'accès aux documents et leur utilisation subséquente. Le personnel aux relations publiques de la Office

for Metropolitan Architecture, dont Jan Knikker, qui m'ont dirigé vers diverses sources d'information. Laurent Stalder (Université Laval) pour son questionnement à propos de l'architecture de Koolhaas.

Les étudiants au doctorat à la Faculté, en particulier Caroline, Ernesto, Danielle, Karine et Mathieu. Luc Lévesque, avec qui j'ai eu de nombreuses discussions à propos du vide et de possibles opérations de démantèlement de l'architecture.

Einar Malmquist pour son assistance à partir d'Oslo. Katharina Stühmeyer pour avoir généreusement traduit des articles en néerlandais et en allemand vers le français. Les amis de Montréal : Kim et le Barbu, Flavie et Yauri, André et David Construction, Michel, Djoe, et Nicolas et ses animaux empaillés. Mes parents, Jane Macaulay et Marcel Moussette, pour leur très grande contribution tant au fond qu'à la forme de la thèse, ainsi que leurs nombreux encouragements.

Enfin, Iris, Zoé et Katherine.

CHAPITRE PREMIER

PROBLÉMATIQUE

1.1. Contexte général du questionnaire initial

Le questionnaire de cette thèse est né d'un plaisir et d'un déplaisir. Le plaisir, ce fut d'avoir la chance à quelques reprises, au Québec et ailleurs, de passer des mois entiers à l'extérieur, à dormir à la belle étoile lorsqu'il faisait beau ou dans des abris de fortune lorsque les conditions étaient moins bonnes. L'intérieur devenait alors la condition exceptionnelle; se trouver entre quatre murs constituait un événement en soi. Le déplaisir, ce fut celui d'être né dans une culture où il est considéré normal et même bienfaisant de passer, pendant des années, plusieurs heures par jour à l'intérieur, assis quasi-immobile sur une chaise avec quelque part, pas trop loin de nous, une horloge qui tranquillement égrène les secondes.

Selon les sources que l'on utilise, l'occidental moyen passe entre 85% (Saunders, 2002) et 90% (Kreiss, 1989) de son temps à l'intérieur. Ces espaces intérieurs sont souvent totalement coupés de l'extérieur. On n'a qu'à penser aux centres commerciaux, aux réseaux souterrains ou aux salles de cours sans fenêtres. Si l'on considère l'automobile et les autres moyens de transport comme des intérieurs, on se rend compte qu'il existe un immense réseau duquel les humains sortent très peu.

Plus encore, grâce à de nouveaux matériaux et de nouvelles technologies de construction, l'air a récemment cessé de circuler librement entre l'intérieur et l'extérieur. L'utilisation de colles et de divers autres produits synthétiques a permis de joindre des matériaux comme le verre et le métal de façon à créer une peau continue autour des bâtiments. Au début des années 1980, les édifices à bureaux et les écoles sont devenus tellement hermétiques que leurs occupants étaient souvent malades de ce que l'on vint à nommer le *Sick-Building-Syndrome*.

En parallèle à ce phénomène, on remarque une tendance à intégrer à l'intérieur d'environnements contrôlés, des activités qui se déroulaient habituellement à l'extérieur. Dans le Montréal souterrain, on retrouve par exemple une patinoire, des rues bordées d'arbres, des lampadaires, de petits jardins, etc. Les matériaux qui y sont utilisés, comme la brique et le béton, ainsi que les activités sociales qui s'y déroulent rappellent également la rue.

Le phénomène inverse peut également se produire, l'extérieur prenant alors les caractéristiques d'un intérieur. C'est le cas des nouveaux développements résidentiels américains avec leurs terrains de golf où le paysage devient symbole de sécurité et de richesse (Somol, 2003), ou encore des villes privées américaines où les moindres détails sont contrôlés par une seule corporation (Ford, 2000). On pourrait aussi bien donner un exemple québécois : le Domaine Balmoral à Morin-Heights qui occupe l'espace de façon à laisser très peu de prises à celui qui n'est pas golfeur ou résident, et ce malgré les sentiers de ski de fond qui le traversent. Le paysage extérieur devient alors défini à la manière de pièces fermées (Sorkins, 1996; Zukin, 1991).

1.2. État de la question

Il serait sans doute bien difficile d'exagérer la portée des questions des rapports intérieur-extérieur en tant que phénomène culturel. Comme le souligne Umberto Eco (1992), « l'obsession latine de la frontière spatiale naît avec le mythe de la fondation : Romulus trace une ligne de démarcation et tue son frère parce qu'il ne la respecte pas ». Certains, comme l'anthropologue Peter J. Wilson (1988 : 112) croient même que l'apparition de l'espace privé délimité chez l'homme préhistorique correspond précisément à l'apparition de sa capacité à structurer ses rapports à autrui et à l'univers; autrement dit, que l'intériorité spatiale serait indissociable de l'intériorité mentale. Récemment d'ailleurs, tout un pan de la philosophie des Deleuze, Foucault et Derrida a tenté d'articuler ce qui pourrait constituer le dehors de la pensée, par opposition à la métaphysique occidentale dont le modèle serait celui d'une maison sans extérieur (Grosz, 1995; Wigley, 1993).

Par contre, dans la section qui suit, nous nous en tiendrons à baliser l'évolution de certaines notions dans l'histoire de l'architecture moderne¹. Il s'agira principalement d'établir : 1) Qu'est-ce qui est considéré comme le dehors de l'architecture, et lorsqu'il s'agit de la ville, comment perçoit-on celle-ci?; 2) Quelles sont les différents concepts qui permettent de caractériser les rapports entre le dedans et le dehors à différents moments de l'histoire de l'architecture moderne? On se demandera par exemple si ces concepts se réalisent avant tout en image ou dans l'expérience globale que l'on peut faire du bâtiment; enfin, 3) nous tenterons de cerner le lien existant entre l'ouverture réelle sur l'extérieur et

¹ Pour nous, l'architecture moderne comprend aussi bien l'architecture postmoderne que l'architecture néo-moderne. Nous voulons par là insister sur les continuités plutôt que les discontinuités de l'architecture des cent-cinquante dernières années, tout en mettant à l'arrière-plan les questions stylistiques qui bien souvent tentent d'établir des catégories architecturales à partir de caractéristiques formelles. Ce qui change, ce serait la construction du regard plutôt que l'architecture elle-même. Nous utiliserons toutefois le terme « moderne » en suivant les différents sens que lui donnent les auteurs cités.

l'ouverture aux conflits et contradictions résultant de la mise en rapport de deux types d'espaces distincts.

1.2.1. L'espace homogène de l'architecture moderne

Dans l'histoire de l'architecture moderne, l'espace, comme notion centrale en architecture apparaît seulement à la fin du XIXe siècle, vers 1890, avec les écrits de l'architecte et théoricien allemand, Gottfried Semper, qui propose que l'architecture soit avant tout délimitation de l'espace (Forty, 2000)². Il devient alors moins important de comprendre le mur comme matérialité que comme un élément architectural qui rend visible l'espace. L'espace est compris comme espace-délimité, comme intérieur pourrait-on dire, ce qui va dans le sens de ce que suggère le mot allemand pour « espace », *raum* (pensons au mot anglais *room* qui signifie à la fois chambre et espace).

Toujours selon Forty, vient ensuite, après les écrits d'entre autres l'historien Albrecht Brinckmann (1908), une conception de l'espace comme continuum de forces dynamiques. Cette compréhension de l'espace se développera principalement dans les années 1920. Les cubistes, en peinture, ouvrent alors les objets à l'espace. Au théâtre, on tente de faire tomber les barrières entre acteurs et spectateurs (Kern, 1983). En architecture, les Futuristes, le groupe néerlandais de Stilj, et les membres du Bauhaus regroupés autour de Moholy-Nagy et Lissitzky, considèrent l'espace comme étant continu et infini.

Rétroactivement, les premiers historiens de l'architecture moderne trouveront les origines de l'espace comme continuum dynamique dans les premiers grands

² Pour Forty (2000 : 257, 264), c'est bien Semper, et non August Schmarsow ou Adolf Hildebrand, qui, le premier, a posé la notion d'espace comme étant le « principal thème de l'architecture moderne ».

bâtiments et ouvrages à ossature d'acier du XIXe siècle. Pour Giedion (1968 [1941]), les oeuvres qui sont à l'origine de l'architecture moderne sont le Crystal Palace, le Pont transbordeur de Marseille, le Palais des machines et la Tour Eiffel. Voici comment Giedion (1968 : 183) décrit l'espace de la Galerie des machines de l'Exposition de Paris de 1889 :

L'espace enfermé en toute liberté à l'intérieur de la construction était une victoire sans précédent sur la matière. Il n'y a pas d'exemples antérieurs qui soient comparables sur ce rapport. Les murs de verre, sur les côtés, ne constituaient en aucune façon une limite. Il ne s'agissait pas d'un bâtiment clos sur lui-même (...). La signification esthétique de cette galerie résidait dans la liaison et l'interpénétration de l'édifice avec l'espace extérieur, ce qui donnait naissance à un mouvement absolument nouveau et illimité en accord avec le tournoiement des machines placées à l'intérieur.

Il est important de noter que ce que Giedion entend par extérieur reste pure abstraction. Alors qu'il parle d'architecture en terme de « *balloon frame* » et d'usinage de clous, l'extérieur, lorsqu'il y réfère, est compris comme étant apesanteur, infini et continuité; comme si ce qu'il considérait comme étant l'extérieur du bâtiment s'apparentait au ciel. On présente donc l'extérieur comme étant tout à fait lisse. Le dedans de l'architecture étant lui-aussi lisse, on peut alors parler de l'existence d'une certaine homogénéité dans le rapport spatial intérieur-extérieur.

Chez Bruno Zevi (1978)³, l'interpénétration spatiale est toujours condition *sine qua non* de l'architecture véritablement moderne, sauf que l'extérieur prend chez lui un visage quelque peu plus concret. Ce avec quoi l'architecture démocratique du futur est appelée à s'inscrire en continuité, c'est la ville et la

³ *The Modern Language of Architecture* publié en 1978 aux États-Unis est une combinaison de *Il linguaggio moderno dell'architettura* (1973) et de *Architettura e storiografia* (1950). Il s'agit néanmoins, selon Tourmikiotis (1999 : 54) du meilleur résumé des positions de Zevi pour la période 1945-50.

nature. Il s'agit d'ouvrir l'architecture moderne qui trop souvent prend la forme d'une boîte, ce qui est assimilable à une prison ou à un cercueil (20). Toutefois, lorsque l'on cherche des exemples concrets de cette ouverture, on remarque à quel point Zevi, malgré toutes ses intentions de constituer les bases d'une architecture plus humaine, comprend l'architecture d'un point de vue avant tout formel et symbolique. Pour Zevi, par exemple, le Guggenheim Museum (Wright, 1959) s'ouvrirait à la ville grâce à sa forme en spirale, et la chapelle du MIT (Saarinen, 1955), s'intégrerait à la nature parce que la lumière y pénètre après avoir réfléchi sur un plan d'eau (61).

C'est Reyner Banham, avec *Theory and Design in the First Machine Age* (1960), qui sera l'un des premiers à formuler une position critique à l'égard de l'architecture moderne et de ses historiens. Et cette critique se développera justement à partir de la prémisse selon laquelle une trop grande emphase aurait été mise sur des questions touchant à la forme, au détriment d'une conception de l'architecture comme habitat qui s'adresse non seulement aux yeux, mais aussi à l'ensemble des sens. Pour Banham, contrairement à Le Corbusier et Gropius, une architecture n'est pas moderne parce que ses formes se rapprochent de celles d'une voiture moderne, surtout si celle-ci, contrairement à ce que ces deux architectes pouvaient laisser entendre, n'avait de moderne que la forme. Dans *Theory and Design in the First Machine Age* (1960), Banham montre comment l'architecture de Mies et Le Corbusier pour la période 1914-45 est avant tout symbolique et formelle. L'architecture technologiquement sophistiquée, et donc véritablement moderne, serait celle qui répond aux besoins humains grâce à un minimum de moyens matériels. À ce titre un igloo est hautement sophistiqué et Frank Lloyd Wright est un grand architecte parce qu'il a su concevoir des bâtiments qui s'adaptaient efficacement à leur environnement (Banham, 1969). Le feu de camp et son équivalent contemporain, le *drive-in* (Banham, 1966 : 68), créent des environnements

symboliques permettant l'interaction humaine, mais ne sont aucunement délimités spatialement par des structures. Le remplacement radical de la notion de masse par celle d'énergie a donc pour effet une dématérialisation quasi-complète des limites architecturales. Mais chez Banham, l'extérieur avec lequel communiquent les bâtiments, bien que localisé géographiquement (on ne construit pas à Sydney comme on construit à Marseille), reste une abstraction quantifiable consistant essentiellement en des variables climatiques et d'ensoleillement.

1.2.2. *La postmodernité et la différence intérieur-extérieur*

En 1966, avec *Complexity and Contradictions in Architecture*, Robert Venturi s'intéresse à la ville en tant que phénomène hétérogène extérieur à l'architecture. Selon lui, pour faire une architecture qui soit vitale et valide, l'architecte doit marquer la différence entre l'intérieur et l'extérieur, entre le privé et le public, et c'est le mur qui inscrit et enregistre cette différence :

Designing from the outside in, as well as the inside out, creates necessary tensions, which help make architecture. Since the inside is different from the outside, the wall – the point of change – becomes an architectural event. Architecture occurs at the meeting of interior and exterior forces of use and space. These interior and environmental forces are both general and particular, generic and circumstantial. Architecture as the wall between inside and outside becomes the spatial record of this resolution and its drama. And by recognizing the difference between the inside and the outside, architecture opens the door once again to an urbanistic point of view (1966 : 88-89).

Bref, en s'éloignant de la transparence et en retournant au mur comme stratégie architecturale, Venturi croit que l'architecture pourra de nouveau participer à la création du caractère urbain de la ville, au contraire de l'architecture du

modernisme dont la dématérialisation empêchait l'architecture (comme entité) de participer à la constitution de la ville (comme corps hétérogène). L'architecture dont Venturi fait l'apologie absorbe avec joie le langage des forces commerciales que le projet moderne rejetait.

La critique du mouvement moderne est éventuellement poursuivie par Kenneth Frampton, qui dans *Histoire critique de l'architecture moderne* (1985 [1980]), insiste sur le lien entre modernisme et création d'environnements aliénants. Il recherche une position de résistance face au capitalisme qui permettra à l'architecture de s'intégrer à son site (géographiquement et historiquement). Les caractéristiques de ce qu'il appelle l'architecture du Régionalisme critique sont de créer un lieu et d'être une architecture concrète qui a du caractère (comme celle d'Aalto). Le Régionalisme critique est « une attitude consacrée à la création selon le site et au maintien d'une relation intime et continue entre l'architecture et la société locale qu'elle sert » (276). Les principaux représentants de cette « attitude » sont Utzon, Barragán, Ando et Botta.

Le concept de « tectonique » de Frampton implique un retour à la matérialité des matériaux plutôt qu'une confiance aveugle au « technologique » et à la dématérialisation qui caractérisent le Style international. Relativement au rapport intérieur-extérieur, c'est la notion « d'enclave » qui devient importante. Comme Venturi, Frampton croit que le mur (solide, tectonique) doit venir réaffirmer la différence qui existe entre l'architecture et la ville, qu'il y va de l'intérêt tant de l'architecture que de la ville elle-même. Il semble bien que le lieu ne puisse être constitué autrement que « grâce à la stratégie subversive de "l'enclave urbaine" », soit la création de « villes dans les villes » (274). Dans *Histoire critique de l'architecture Moderne*, l'enclave est présentée comme une « nécessité historique » que l'on peut retracer de l'architecture de John Portman et du Rockfeller Center (1930-50) jusqu'au Palais du Port-Royal à Paris (1629-

1829). Par contre, pour Frampton, au contraire de Venturi, le caractère informe de la ville contemporaine symbolise un échec et ne représente aucunement un matériau utilisable.

Tafuri considère lui aussi l'enclave comme un moyen de résistance face à la société capitaliste. Sauf que pour Tafuri, à la différence de Frampton, la stratégie de l'enclave est un échec complet car elle mène en bout de ligne à une aliénation complète⁴. Le concept d'enclave est utilisé par Tafuri strictement pour décrire des situations architecturales urbaines. C'est que pour lui, pour qu'il y ait véritablement enclave, l'ennemi doit être aux portes, et ce n'est que dans la ville qu'une force « autre » fait véritablement sentir sa présence.

Le concept d'enclave est projeté rétroactivement par Tafuri et Dal Co (1986) sur des structures modernes. Pour eux, l'origine de l'enclave en Amérique, c'est le Rookery Building (1885-1886) de Daniel H. Burnham et John Wellborn Root, un bâtiment profondément contradictoire dont l'extérieur ressemble à une forteresse, alors que l'intérieur, libéré par l'utilisation de la structure de fer de la contrainte de l'articulation conventionnelle des murs, est éclairé par un gigantesque puit de lumière. C'est là, historiquement, une nouvelle articulation du rapport entre l'architecture et la ville. La place publique intérieure du Rookery Building appartient à une entreprise qui s'approprie du même coup l'aspect social de la vie urbaine et crée une ville dans la ville. En milieu urbain, Frank Lloyd Wright construira lui aussi de véritables forteresses. Le Larkins Building, par exemple, ne communiquera avec l'extérieur qu'à travers des puits de lumière et de minces meurtrières. Aussi, pour éviter que les employés

⁴ Il est intéressant de noter, comme le fait Fredric Jameson (1985 : 70-71), qu'au départ chez Tafuri, le concept d'enclave est vu comme opérationnel et positif. Jameson donne l'exemple de la position de Tafuri relativement aux Communes rouges italiennes en général comme étant potentiellement libératrices.

respirent l'air vicié de Buffalo, Wright inventera un dispositif qui fera du Larkins Building, le tout premier édifice à bureaux à air climatisé.

Mais ce sont les bâtiments de Mies van der Rohe qui exemplifient le plus radicalement la coupure entre les bâtiments modernes et la ville. Selon Tafuri et Dal Co, ses bâtiments se coupent des flux de la ville pour tenter de les dominer intellectuellement. Le Seagram Building à New York pousse cette logique à l'extrême en faisant résonner le silence du bâtiment avec le silence de sa plaza urbaine qui le sépare de la rue. Les vides se répondent l'un à l'autre de façon à s'opposer au bruit de la ville (Tafuri et Dal Co, 1986 : 312). Cette rupture deviendra, dans le cas du Federal Center à Chicago, aliénation totale :

Mies was siting his merzbau plumb in the center of the metropolis, a construction that has no need to dirty itself with the shift and flux of phenomena. It accepts them, absorbs them, restores them to themselves in a perverse multi-duplication, like a Pop-art sculpture that obliges the American metropolis to look at itself reflected – and Mies was not one to accentuate the image thus produced – in the neutral mirror that breaks the city web. This architecture arrives at the ultimate limits of its own possibilities. Like the last notes sounded by the Doctor Faust of Thomas Mann, alienation, having become absolute, testifies uniquely to its own presence, separating itself from the world to declare the world's own incurable malady (314).

La ville est ici définitivement posée comme étant la réalité. La réalité qu'est le système capitaliste totalisant. La réalité qui ne peut être changée par l'architecture. La réalité dont toute architecture qui veut communiquer devra se retirer⁵.

⁵ Tafuri et Dal Co analysent comme suit les bâtiments du Capitole de Chandigarh (Punjab-Haryana) de Le Corbusier : « Not to be submerged by the wave of the monetary flow that shapes the metropolis was the goal of Le Corbusier in attempting to dominate that flux intellectually. In the end however, the intellect found itself reduced to impotence. But from that checkmate it learned that it could speak. Its battle languages still had something to communicate, but only by taking refuge in mystic space, monasteries, the foothills of the Himalayas – withdrawing from the metropolitan reality that it had mistakenly believed could be reconciled with itself » (Tafuri et Dal Co, 1986 : 323). Aussi, pour Tafuri, les derniers

1.2.3. *La critique de la modernité et l'attaque sur le mur dans d'autres domaines*

Évidemment, la critique de l'architecture moderne ne s'est pas cantonnée au domaine de l'histoire de l'architecture. Curtis (1996 : 562) observe qu'il existe, au début des années 1960, tout un courant de pensée qui considère le mouvement moderne comme un échec et qui lui reproche de n'avoir su atteindre les objectifs d'égalité sociale et de démocratie qu'il s'était fixé. Plusieurs auteurs, la plus connue étant peut-être Jane Jacobs (1961), proposent que l'on en revienne à une architecture plus humaine⁶. C'est à cette époque, aussi, que l'architecture écologique commence à prendre son essor. En 1972, les grandes barres du complexe Pruitt-Igoe, celles-là mêmes qui avaient été durement critiquées par Oscar Newman dans son ouvrage *Defensible Space* (1972), sont dynamitées. Charles Jencks (1977) déclare que le moment précis de l'explosion, soit 15h32 le 15 juillet 1972, marque la fin du modernisme et le début du postmodernisme. Peu importe la justesse de cette déclaration, il faut voir dans la destruction de ces immeubles, un symbole fort du mouvement qui considère que le modernisme architectural donne trop souvent des résultats inhumains et profondément dysfonctionnels. Robert Sommer, dans *Tight Spaces : Hard Architecture and How to Humanize it* (1974), écrit que la prison est devenue, à la fin des années 1960, le modèle d'organisation spatiale sur lequel sont basés les ensembles d'habitation, les édifices commerciaux et les aéroports. Même le paysage urbain s'oriente sur le modèle de la prison. Dans

bâtiments de Wright, comme le Marin County Civic Center, sont comme des débris d'une ville cosmique qui aurait chuté sur le paysage désertique. Tafuri y voit là un signe que pour le vieux maître, même la communion avec la nature était devenue impossible.

⁶ La position de Jacobs est cependant rapidement contestée. Certains, comme Sennett (1970 : 51; 1996), croient que cette volonté de retourner à un environnement à plus petite échelle est impraticable car elle est incompatible avec la technologie et la bureaucratie du futur.

les toilettes publiques, on installe des miroirs métalliques et l'on cache plomberie. Dans les parcs, les tables à pique-nique sont souvent fabriquées en béton et ancrées dans le sol. Dans les édifices à bureaux, les individus sont confinés à des espaces spécifiques qui sont hautement contrôlés et difficilement modifiables. La tentative d'éliminer les rapports intérieur-extérieur constitue une caractéristique de base de cette « *hard architecture* ». Les fenêtres sont inexistantes ou prennent la forme de fentes minces comme l'on en retrouve dans les citadelles. Plusieurs entreprises placent leur équipement électronique en sous-sol où il est supposément plus en sécurité (116). Sommer a remarqué, au cours d'une série d'entrevues, que les employés qui travaillent à temps plein sous terre ont une forte tendance à accrocher à leurs murs des images de paysages naturels. Ils tenteraient, selon l'auteur, de faire entrer à l'intérieur des éléments de l'extérieur.

C'est à cette époque aussi que l'artiste-architecte Gordon Matta-Clark attaque les notions de domesticité et de cloisonnement. On pourrait dire de l'ensemble de l'oeuvre de Gordon Matta-Clark qu'elle est une attaque violente visant à ouvrir l'architecture sur l'extérieur (voir Moussette, 2004a). Ses projets les plus importants sont des séries d'incisions pratiquées à la scie mécanique sur des bâtiments abandonnés. L'oeuvre *Splitting* (1974) est une maison coupée en deux transversalement, *Day's End* (1975) est un hangar abandonné transformé en cathédrale lumineuse et *Caribbean Orange* (1978) est un bâtiment vacant sur lequel une série de coupes circulaires ont été pratiquées. Gordon Matta-Clark voit dans la fermeture de l'architecture sur l'extérieur, un dispositif de contrôle généralisé et insidieux. Il espère, grâce à ses interventions, exposer ce dispositif au grand jour :

By undoing buildings, there are many aspects of the social condition against which I am gesturing ... first, to open a state of enclosure which

had been pre-conditioned not only by physical necessity but by the industry that profligates suburban and urban boxes as a context for ensuring a passive, isolated consumer – a virtually captive audience (Matta-Clark, cité dans Lee, 2000 : 27).

Autres réactions à l'architecture moderne comme entité totalisante fermée sur elle-même, celles des artistes associés au Land-Art, comme Robert Smithson et Dennis Oppenheim. Dans l'un de ses projets intitulé *Partially Buried Woodshed*, Smithson enterre un bâtiment à l'aide d'un bulldozer, soulignant du même coup l'opposition complète de l'architecture aux processus entropiques. Dennis Oppenheim, lui, a effectué plusieurs projets sur les notions de frontières et de limites. L'un d'entre eux consistant à enchaîner des chiens de garde à l'entrée d'un musée, de façon à ne laisser qu'un mince corridor où le visiteur est en sécurité. Oppenheim critique par là les dispositifs qui protègent l'oeuvre d'art dans les musées.

1.2.4. La réhabilitation du modernisme et la recherche de continuité avec la ville

Lorsque Venturi écrit *Complexity and Contradictions*, il critique bien sûr le projet moderne. Mais il retrouve néanmoins dans l'histoire de l'architecture moderne, plusieurs exemples de projets complexes et contradictoires, tant chez Le Corbusier que chez Wright, par exemple. La critique de la modernité effectuée par Venturi participe donc à la construction d'un nouveau regard qui, rétroactivement, donne à plusieurs projets modernes des qualités qui ne faisaient pas partie du projet moderne en tant que tel.

Bien que durant les années 1970, le modernisme continue d'être au centre du travail de plusieurs architectes (pensons entre autres au New York Five (Peter

Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk et Richard Meier) ou encore au Institute for Architectural and Urban Studies (IAUS) dirigé par Eisenman), ce n'est qu'au milieu des années 1980 que l'on assiste à l'apparition d'un véritable mouvement architectural qui effectue un retour aux formes du modernisme. Il s'agit alors de réutiliser les stratégies architecturales modernistes tout en étant bien conscient de leurs limites et de leurs inhérentes ambiguïtés, ces limites étant parfois retournées sur elles-mêmes pour en faire un matériau utilisable.

Ce néo-modernisme, que Jencks (1990) comprend comme étant une variation (« *partial shift* ») sur le modernisme tardif, est directement lié au déconstructivisme. Les deux mouvements se définissent d'ailleurs comme anti-humanistes et mettent l'emphasis sur le décentrement, le hasard et une certaine frénésie formelle (Jencks, 1990). Si la définition du déconstructivisme donnée par « Deconstructivist Architecture », l'Exposition du MoMA qui a lancé le mouvement, était avant tout formelle (Johnson et Wigley (1988) parlant principalement de formes voilées⁷), Wigley (1993) montre bien comment le déconstructivisme tel que défini par le philosophe Jacques Derrida possède des attributs plus profonds. Pour Derrida, en effet, le projet du déconstructivisme consiste à localiser les oppositions binaires qui sont à la base de la métaphysique occidentale, puis de déconstruire ces oppositions en montrant que ni l'un ni l'autre de ses termes ne peut occuper une position souveraine. La métaphore de la Maison, et son corrolaire des rapports intérieur-extérieur, seraient au centre même de l'histoire de la métaphysique, de Platon à Heidegger. Wigley (1993 : 104-109, 127-131) explique que même ce qui est à l'extérieur de la Maison continue d'être organisé par la logique de celle-ci (on n'est pas simplement extérieur, on est extérieur à quelque chose), reste

⁷ Voir Speaks (1999b) pour une discussion éclairée des limites de l'approche formelle du déconstructivisme, et de ses avatars chez Eisenman et Lynn.

« domestiqué », et reste donc, en fait, à l'intérieur. Le travail de Derrida consiste à trouver les traces d'une altérité qui refuse d'être complètement domestiquée et qui ne peut être placée ni à l'intérieur ni à l'extérieur, une sorte d'indécidable.

Pour en revenir au néo-modernisme architectural, notons que les modèles de ce mouvement vont de figures connues comme Le Corbusier, à d'autres, relativement moins connues, comme l'architecte du Daily News Building, Raymond Hood, et celui du bâtiment de l'Organisation des Nations Unies, Wallace Harrison. Selon Vidler (1992) et Foster (2001), le néo-modernisme tenterait de réconcilier les façons de faire de Le Corbusier et de Dali, deux avant-gardes complètement opposées dont les buts étaient respectivement de transformer la société (le rationnel) et de libérer l'individu (l'irrationnel). D'un côté l'architecture puriste et lumineuse de Le Corbusier, de l'autre, les productions architecturales de Tristan Tzara, Salvador Dali et Roberto Matta qui travaillèrent sur la « possibilité d'une théorisation psychoanalytique d'une architecture de l'hystérie, de la digestion, de l'étrange, de l'intra-utérin, de la grotte » (Vidler, 1992 : 137).

La modernité, telle que présentée par Giedion, ou même Michel Foucault (voir par exemple, Foucault (1975)), existe sous le signe de la transparence absolue. Son espace en est un de rationalité et de surveillance⁸. On peut faire remonter

⁸ Pour ce qui est des « espaces irrationnels » dans la littérature contemporaine, nous référerons à l'oeuvre de l'écrivain français Alain Robbe-Grillet (1996), qui déclarait au cours d'une entrevue : « In dreams, our normalized daily spaces disappear in favour of a « paradoxical » space where, for example, the notions of interior and exterior are constantly inverted, reversed, subverted, etc. Within the space of a dream, no one needs to use a doorway (...). Interiority itself appears to transform from exterior to interior through an invagination, whereby all of space is sucked to either one side or the other. On the contrary, the traditional novel attempts to constitute a rational space that resembles the daily world to which we are accustomed. What interests me in the narrative is precisely to explore the operations of the human mind which hardly, if ever, conforms to this rationalized space ». Pour les questions de l'espace du rêve et du haschisch, et l'importance relativement à ces sujets des rapports intérieur extérieur, cf. Sami-Ali (1971: 1982). Pour la question des inversions dans le rapport du proche/lointain et de la porosité spatiale en général, voir l'analyse de l'espace kafkaïen que l'on retrouve dans Deleuze et Guattari (1975).

ce type d'espace à la pensée des Lumières (Vidler, 2000). Toutefois, l'espace moderne transparent est miné par un courant plus sombre. C'est ce que Kern (1983) appelle l'espace de l'anxiété, dont les sources se trouveraient du côté des gravures de Piranèse et des projets d'architecture ensevelie d'Étienne-Louis Boullée. Dans son livre, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Kern montre comment, à la fin du siècle dernier, les notions de transparence, de vide et de silence étaient souvent associées à la noirceur et aux forces primitives. Par exemple, dans le livre de Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, le vide, c'est la jungle sauvage, la nature impitoyable et son énergie sans but. L'homme, Kurtz, a perdu toute la civilisation qu'il portait en lui, « *he was hollow at the core* »; la nature sauvage chuchotte en lui des choses terribles qui résonnent en son vide intérieur. Vidler (1992 : 172) va dans le même sens en affirmant, « In this sense, all the radiant spaces of modernism, from the first Panopticon to the Cité Radieuse, should be seen as calculated not on the final triumph of light over dark, but precisely on the insistent presence of the one in the other ».

L'historien Walter Benjamin est possiblement l'un des premiers historiens à avoir saisi le visage-double de la modernité architecturale. Bien avant de travailler sur le *Passagenwerk*, Benjamin (cité dans Buck-Morss, 1989) s'intéressait à Naples dans les termes suivants : « As porous as the stone is the architecture. Building and action interpenetrate in the courtyards, arcades and stairways. In everything they preserve the scope to become a theater of new, unforeseen constellations. The stamp of the definitive is avoided ». Toutefois, cette porosité et cette instabilité que l'on retrouve à Naples, mais aussi dans certaines parties de Paris, ne constituent que l'un des deux grands pôles de la modernité. En effet, dans la dialectique benjaminienne, le pôle informel napolitain s'oppose à l'ordre et à la stabilité du boulevard haussmannien (Caygill, 1998).

Dans la dialectique spatiale de Benjamin, les espaces modernes sont relatifs et ambigus, ils font apparaître, soit simultanément, soit à l'intérieur d'une succession rapprochée, le proche et le lointain, le grand et le petit, le passé et le présent, le divin et le satanique. Pour Teyssot (1998), la notion centrale chez Benjamin est celle de seuil (*threshold*), d'espace intermédiaire où se mélangent l'intérieur et l'extérieur. Les gares, les passages et les jardins d'hiver sont des contenants de foule où le privé et le public trouvent un terrain commun. Si ces différents bâtiments sont caractérisés par la transparence de leur peau, cette transparence n'existe qu'en apparence. Dans le *Passagenwerk*, le *Livre des passages*, Benjamin décrit en effet les Passages de Paris comme des « aquariums humains » où règne une lueur « glauque », pratiquement « abyssale »; morne monde sous-marin sans extérieur. En fait, « les passages sont des maisons ou des corridors qui n'ont pas de côté extérieur - comme un rêve » (Benjamin, 1989 : L1a,1)).

Dans la perspective néo-moderniste, tant chez les architectes que chez les critiques et historiens de l'architecture, les stratégies employées par les architectes modernistes cessent d'être considérées comme simples et absolues. La transparence⁹ devient minée par les réflexions, le verre est sale et l'espace peut souvent devenir inquiétant :

(...) the soft surfaces of the now antitransparent architecture of Rem Koolhaas and many of his contemporaries, rather than diminishing the anxiety of the Modern subject in the evident absence of transparency and its substitution by reflectivity, tended to reformulate the conditions of interiority and exteriority with reference to the body. In this formulation, the paranoiac space of Modernism would be mutated in into a realm of panic, where all limits and boundaries would, I hazarded, « become blurred in a thick almost palpable substance that has

⁹ Sur la transparence du modernisme, c.f. aussi les travaux de Colin Rowe, en particulier « Transparency : Literal and Phenomenal » (Rowe et Slutzky, 1963), même si ce travail s'intéresse avant tout à l'ambiguïté générée par la perception d'une composition plutôt que celle pouvant être générée par le verre lui-même.

substituted itself, almost imperceptibly, for traditional i.e., modern, body-centered architecture » (Vidler, 2000 : 2).

*

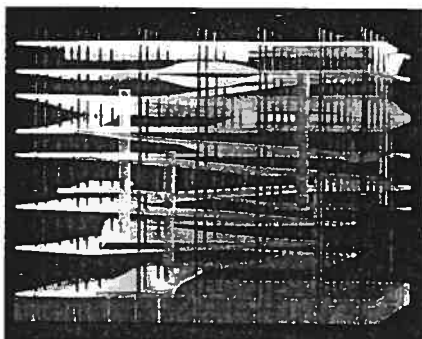
De la même manière que le verre transparent est sali, l'architecture de la néo-modernité cesse d'être pure et devient infléchie par son environnement urbain. Et cette ouverture ne se réalise pas qu'au niveau de l'image, du symbolisme de l'intégration de la ville au bâtiment, comme par exemple dans la Gehry House (1977-1978), où l'architecte fait un usage abondant de la clôture de broche, de la tôle ondulée, du contreplaqué et d'autres matériaux habituellement associés à l'architecture industrielle, aux bâtiments de la rue commerciale ou aux constructions temporaires.

La rampe est sans doute l'élément qui symbolise le plus clairement la volonté de nombreux architectes néo-modernes d'établir un lien spatial continu entre la ville et l'architecture. Le plus souvent, cette rampe débute en dehors des limites du bâtiment, comme si elle prenait naissance dans son environnement, puis se projette profondément vers l'intérieur. On citera comme source d'inspiration pour cette prolifération de rampes, les bâtiments de Le Corbusier comme le Millowners Association Building (Ahmedabad, 1959) [1], le Palais des Congrès de Strasbourg (1959) [2] et le Carpenter Center (Cambridge, 1961) [3]. On pourra aussi remonter à la Villa Savoye (Poissy, 1931) [4] en posant ses rampes comme étant expressives d'une recherche de mise en continuité de l'espace de la voiture et de celui de la domesticité. Pour ce qui est d'ouvrir le bâtiment à la ville, l'exemple le plus évident, même s'il ne s'agit pas de rampes à proprement parler, est le Pavillon Soviétique de Melnikoff (Paris, 1925) [5] où un grand escalier monumental fend le bâtiment en deux. Plus près de nous

dans le temps, le Centre Pompidou (Piano et Rogers, Paris, 1977) [6] est l'un des premiers projets à élargir l'espace d'entrée au point d'en faire un grand tapis qui pénètre à l'intérieur du bâtiment.

On donnera comme exemple d'architecture contemporaine utilisant ces dispositifs : a) la bibliothèque de Jussieu (OMA, 1993) [7]; b) la Villa VPRO (MVRDV, 1997) [8-9]; c) la Faculté d'Architecture de l'Université de Venise (UN Studio, 1998) [10]; d) le Yokohama International Port Terminal (FOA, 2002) [11]; et e) le Rosenthal Center for Contemporary Art (Zaha Hadid, 2003) [12].

Dans plusieurs de ces exemples récents, la continuité établie avec la ville est poursuivie à l'intérieur, d'un espace à un autre et d'un étage à un autre, par d'autres rampes. Dans le discours de plusieurs des architectes néo-modernes cités ci-dessus, le traitement de l'espace interne est semblable à celui que l'on



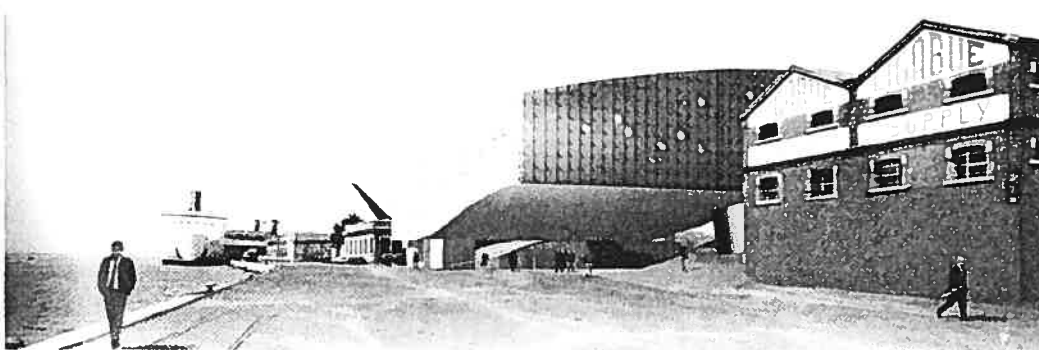
7



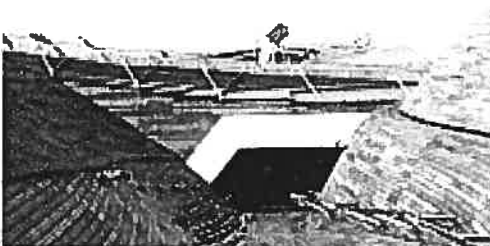
8



9



10

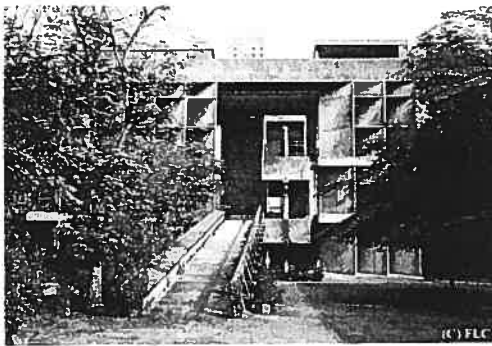


11

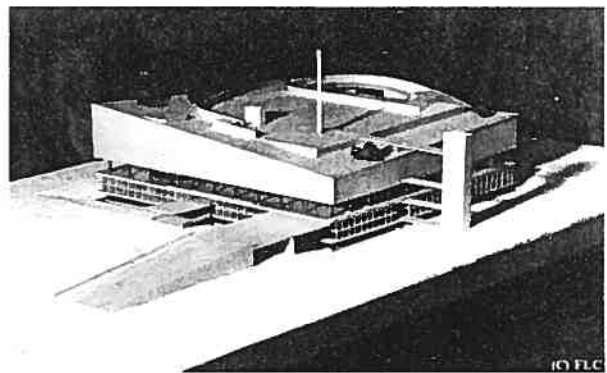


12

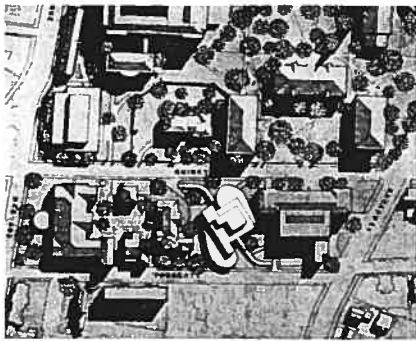
7 Bibliothèque de Jussieu (OMA, Paris, 1993) (S : 1314) 8-9 Le sol intérieur de la Villa VPRO (MVRDV, 1997) (www.mvrdv.archined.nl/tour_2/index.php) 10 Faculté d'Architecture de l'Université de Venise (UN Studio, 1998) (www.unstudio.com/html/proj_all.htm) 11 Le sol artificiel du Yokohama International Port Terminal (FOA, 2002) 12 Le tapis urbain et une partie de l'étendue paysagée du Rosenthal Center for Contemporary Art (Zaha Hadid, 2003) (www.bluffton.edu/~sullivanm/ohio/cincy/hadid/cac2.html).



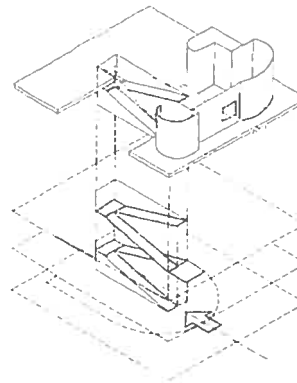
1



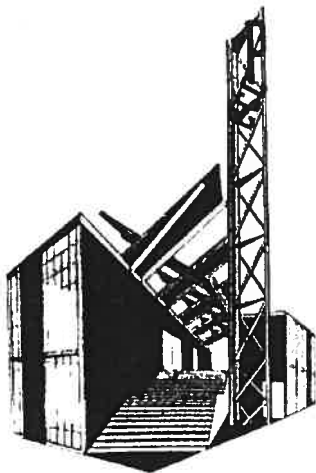
2



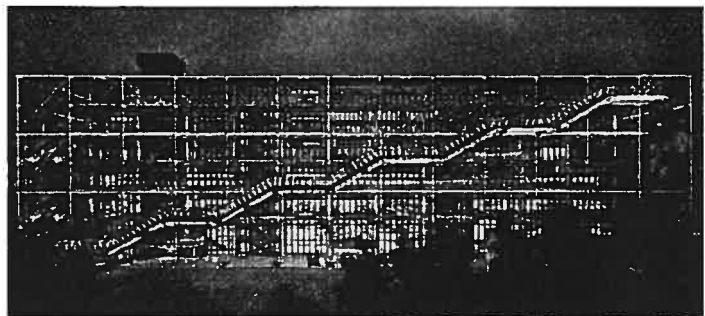
3



4



5



6

1 Millowners Association Building (Le Corbusier, Ahmedabad, 1959) (www.tu-harburg.de/b/kuehn/lec332.html) 2 Le Palais des congrès de Strasbourg (Le Corbusier, 1959) (*idem*) 3 Carpenter Center (Le Corbusier, Cambridge, Mass., 1961) (*idem*) 4 Villa Savoye (Le Corbusier, Poissy, 1931) (www.archinform.net/medien/00000146.htm?ID=E1Jghhx3PncoxA9K) 5 Pavillon Soviétique de Melnikov (Paris, 1925) 6 Centre Pompidou (Piano et Rogers, Paris, 1977) (www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cgp-archi/ENS-cgp-archi.htm)

ferait d'un paysage. Le texte de présentation du Rosenthal Center for Contemporary Art de Hadid (2003) fait ainsi état d'une entrée qui le jour fonctionne comme une « étendue "paysagée" ouverte et éclairée naturellement ».

À première vue, la rampe paraît être un dispositif éminemment spatial. C'est-à-dire qu'elle semble servir la constitution de l'espace plutôt que de participer à la constitution d'un registre symbolique. Mais il faut se demander si les architectes ne se mettent pas parfois à accorder plus d'importance à l'expression visuelle de la rampe qu'à son utilité spatiale, et si, également, la rampe ne devient pas un élément rhétorique qui indique une volonté radicale d'ouverture, qui ne se réalise pas nécessairement dans l'expérience que l'on peut faire du bâtiment. Bref, entre espace et image, entre la matérialité de ce qui est donné au corps et la virtualité de ce qui est donné plus strictement aux yeux, et entre les intentions de l'architecte et la concrétion de celles-ci, il y a bien souvent une distance. Le départage entre ces deux séries de conditions ne peut se faire qu'à travers l'étude approfondie et détaillée des projets concernés.

Autre point d'importance, celui des contradictions et des conflits qu'impliquent l'ouverture à un espace « autre ». Si chez Le Corbusier, et dans l'architecture moderne en général, le passage de l'espace automobile à l'espace domestique devait s'effectuer sans heurts et dans la plus grande continuité, on ne peut en dire autant de certains projets d'OMA où l'extérieur qui pénètre à l'intérieur du bâtiment garde sa condition d'extérieur, où, bref, le conflit entre deux espèces d'espaces n'est non pas résolu mais plutôt laissé en suspens, et où cette mise en suspens est mise en scène plutôt que camouflée.

1.3. Questionnement

L'ouverture réelle à la ville en tant que condition autre implique nécessairement l'intégration d'un certain nombre de contradictions à l'architecture en tant qu'entité. À la lumière de l'état de la question que nous venons d'effectuer, nous nous demandons d'abord si l'on retrouve véritablement dans l'architecture récente des exemples d'ouverture sur la ville qui vont au-delà d'une ouverture en image. Puis quels sont les moyens employés pour en arriver à cette ouverture profonde qui va au-delà du cadrage du paysage environnant à travers une fenêtre, et qui va au-delà, également, de la création d'une « ville dans la ville » par la stratégie de l'enclave? Enfin, qu'advient-il du projet architectural en tant qu'entité lorsqu'il comporte des ouvertures réelles qui le mettent en rapport direct avec l'extérieur, avec une condition autre? Le projet se désintègre-t-il alors dans la ville? Nous retrouverions-nous alors dans une condition post-architecturale?

1.4. Hypothèse

On retrouve, dans l'oeuvre bâtie de Rem Koolhaas, des exemples d'ouverture réelle de l'architecture sur l'extérieur urbain. En architecture, l'ouverture réelle sur l'extérieur urbain équivaut à une ouverture sur le contradictoire, l'incontrôlé, le mouvement, l'instable, l'hétérogénéité et le changement; donc sur une série de figures qui s'opposent à celles qui caractérisent le projet moderne. Cette recherche de discontinuité crée paradoxalement une continuité avec l'espace discontinu de la ville.

Koolhaas s'inscrit donc à la suite de Venturi, pour qui une architecture vitale et valide se doit d'être complexe et contradictoire, au contraire de l'architecture moderne qui recherchait l'homogénéité et l'harmonie spatiale, et qui masquait les dissonnances trop fortes. Sauf que, et c'est là l'originalité de son architecture, Koolhaas pousse l'intégration des conflits et des contradictions à l'ensemble du projet, du détail à l'articulation de l'espace en passant par le positionnement du bâtiment sur le site. Il utilise de plus ce qui est habituellement extérieur à l'architecture, comme par exemple les services mécaniques et électriques, ou encore les infrastructures urbaines environnantes, de façon à les ramener au centre même de l'expérience architecturale. Les contradictions cessent alors de s'exprimer exclusivement en image, et se mettent à affecter le bâtiment en profondeur.

L'architecte crée ainsi une condition où l'entité architecturale est profondément traversée par une condition d'extériorité, une condition où des logiques multiples et contradictoires qui se superposent sans être nécessairement résolues, imprègnent l'architecture à plusieurs niveaux.

L'originalité de l'architecture de Koolhaas n'étant pas simplement liée à l'ouverture sur l'extérieur et l'intégration subséquentes des contradictions résultant de cette ouverture, mais étant plutôt une conséquence de la profondeur à laquelle ces actions sont effectuées, seule une analyse fine de projet pourra correctement saisir et localiser les différentes stratégies architecturales employées par l'architecte. Une analyse trop rapide risquerait de simplement plaquer des idées générales sur l'architecture de Koolhaas, de passer à côté de la matérialité même de l'implantation des contradictions, et donc, risquerait de retomber dans des schèmes de pensée où ce qui compte, c'est avant tout l'image simple plutôt que la complexité du réel.

CHAPITRE II

MÉTHODOLOGIE

2.1. Approche théorique

2.1.1. Cadre théorique

Le sage chinois Lao Tseu disait dans son *Tao Te King* : « Trente rayons convergents, réunis au moyeu, forment une roue ; mais c'est le vide central qui permet l'utilisation du char. Les vases sont fait d'argile, mais c'est grâce à leur vide que l'on peut s'en servir. Une maison est percée de portes et fenêtres, et c'est leur vide qui la rend habitable ».

Le sage avait sans doute raison, mais nous nous demandons ici, de façon un peu naïve peut-être, comment peut-on saisir ce vide sans mentionner les rayons ou la roue, sans comprendre le contenant qui le définit?

Nous adopterons ici une approche qui consiste à saisir l'espace (car ce vide dont parle le sage est avant tout un certain espace) à partir de notions de base, à la fois simples et concrètes. L'intérieur et l'extérieur ne seront pas étudiés en soi, ou très peu. Ces notions seront avant tout approchées à partir de ce qui les articule comme contraires : la limite, le seuil, l'ouverture, le mur, la différence

de niveau de sol, les reflets sur le verre ... L'intérieur se définit donc comme opposé à l'extérieur. L'extérieur, c'est l'absence d'intériorité, ou plutôt, c'est la confrontation d'une multitude d'intériorités qui adoptent des configurations continuellement changeantes. Ce à quoi nous reviendrons plus loin.

Les études sur l'espace sont dispersées et fragmentaires, il est donc bien difficile, comme le dit Augustin Berque (1982 : 19) en citant Henri Lefebvre, de parler d'une véritable « science de l'espace » : « Chaque discipline ou presque emploie le terme dans une acceptation dont elle seule a usage, ou qui est propre à l'une de ses tendances ». Avec les rapports intérieur-extérieur, nous espérons avoir choisi un site précis de l'architecture et de l'espace en général qui est révélateur tant de stratégies concrètes que de principes abstraits, ainsi que des liens existants entre ces deux différents niveaux.

La notion de rapports intérieur-extérieur englobe la question des limites architecturales et celle des pratiques¹⁰ qui effectuent la limite, du type « je laisse mon manteau au vestiaire », « je parle à voix basse », ou encore « j'enlève mes souliers ». Elle se rapporte aux liens existant entre le dedans et le dehors pris au sens large, l'architecture étant conceptualisée comme étant en constante interaction avec des phénomènes se déroulant à d'autres échelles, dont celle du corps, de la ville et du territoire national (à la suite de la notion d'échelle telle que mise de l'avant par Brenner (1998), Lefebvre (1976), Sibley (1995), Smith (1984; 1993; 1996)).

Une limite peut être un mur ou un plancher entre deux étages, mais elle peut aussi être un espace, une zone ou un territoire. On peut habiter la limite. Il

¹⁰ Nous utilisons ici le mot pratique dans le sens que lui donne de Certeau (1980 : 14) : les pratiques, ce sont « ces "manières de faire" [qui] constituent les mille pratiques par lesquelles des utilisateurs se réapproprient l'espace organisé par les techniques de la production socio-culturelle ».

s'agit d'un moment aussi bien que d'un espace, d'une pensée aussi bien que d'une présence matérielle, d'un corps aussi bien que d'un objet (Borden, 1998 : 239). La limite (*boundary* en anglais) doit pouvoir être considérée comme un état et non seulement comme étant une réalité matérielle et statique (Bilodeau, Lachapelle et Zeppetelli, 1997 : 22). Elle peut aussi prendre la forme de tourniquets ou même de simples changements de revêtement de sol. La limite postmoderne fonctionnerait moins sur le plan physique que sur le plan mental, provoquant chez l'utilisateur un questionnement du type « Devrais-je être ici en ce moment? Ai-je le droit de passage? » (Borden, 2000 : 233). Plus technique que proprement spatial, Groak (1992) conceptualise la limite comme étant potentiellement variable dans le temps à cause des changements de l'état des matériaux qui la constitue. Ainsi, le bois doit avoir un contenu d'humidité supérieur à 20% pour devenir perméable aux champignons. Lawrence (1984) fait la distinction entre quatre sortes de limites : 1) les barrières physiques; 2) les marqueurs symboliques; 3) les frontières juridiques; 4) les limites administratives.

La limite est comprise comme étant ce qui sépare le dedans du dehors, d'où l'importance de cette notion pour nous. Le mot limite vient du latin *limes*, qui signifie chemin ou frontière, souvent un sentier ou un passage entre deux champs, ou par extension, une bordure qui garnit un bord (Marin, 1991). Le mot frontière réfère quant à lui à la limite qui sépare un État d'un autre État. Nordman (1998) cite toutefois Bernardi (1995) pour montrer qu'à la première moitié du XVe siècle, le mot frontière signifiait le mur extérieur d'un bâtiment. Le terme « mur », quant à lui, vient de *murus*, l'enceinte d'une ville, qui réfère à la protection, à la sécurité. La racine grecque est *moires*, ces « déesses grecques, qui comme les mains du destin, filaient et coupaient le fil de la vie des hommes » (Péré-Christin, 2001).

Pour Benjamin, comme nous le mentionnions plus haut, c'est la notion de seuil qui est importante dans les rapports intérieur-extérieur. Et le seuil (« *schwelle* » en allemand) doit absolument être différencié de la frontière (« *grenze* ») (Benjamin, cité par Teyssot, 1998 : 45). Le terme seuil vient de *schwellen*, « *to swell* », « enfler », renflement. Le changement, le passage, le flux et le reflux feraient donc partie du mot seuil. Enfin, l'autre racine étymologique importante pour nous provient de l'Indo-européen « *gher* », qui signifie fermer, délimiter. La dérivation celtique « *gart* », qui signifie enclos, a donné le mot jardin.

2.1.2. Travaux existants

2.1.2.1. L'intérieur, l'extérieur et l'architecture

Les travaux qui s'attaquent exclusivement aux rapports intérieur-extérieur en architecture sont relativement rares¹¹. Cela, même si, et peut-être en partie, parce que, cette question imprègne l'ensemble du discours historique sur l'architecture moderne, ainsi qu'une bonne partie des écrits des architectes eux-mêmes. Parmi les travaux qui analysent l'architecture moderne à partir des rapports intérieur-extérieur, notons l'oeuvre peu connue de l'historien suédois, Elias Cornell, pour qui l'architecture est la résultante de trois choses : l'intérieur, l'extérieur, et la relation entre les deux. Mais la genèse historique, de « l'invention de l'intérieur » aux stades couverts, qu'effectue Cornell (1997 : 24) à partir de cette constatation ne dépasse guère le schématisme dont fait

¹¹ L'absence de survol systématique de la question a été confirmé entre autre par Borden (19/08/2002) et Vidler (28/08/2002) dans des courriels envoyés à l'auteur. Insistons sur l'importance du terme architecture ici. Par exemple.

preuve Giedion dans *Architecture and the Phenomena of Transition : The Three Space Conceptions in Architecture* (1971), où il est mis de l'avant que l'architecture aurait, à l'origine, été avant tout un volume perçu de l'extérieur (chez les Grecs), puis un intérieur (chez les Romains), puis un mélange, une interpénétration de l'intérieur et de l'extérieur (avec l'architecture moderne). Malmon et Vadvarka (1992) partent aussi de l'opposition entre intérieur et extérieur, mais font un historique beaucoup plus complet et nuancé que Cornell et Giedion. Rees (1993) tente d'établir comment la vision du monde, de l'antiquité à aujourd'hui, s'est matérialisée de différentes façons dans le rapport architecture-paysage. Bednar (1989) présente un survol des intérieurs contemporains, mais l'historique qu'il fait des rapports intérieur-extérieur présente d'évidents défauts, l'auteur affirmant, par exemple, qu'il y a réciprocité entre l'intérieur et l'extérieur dans l'architecture baroque, alors que le propre du baroque, nous paraît plus justement, comme le dit Deleuze (1988), être « un extérieur à l'extérieur, un intérieur à l'intérieur ».

Les travaux sur la limite dans l'histoire de l'architecture moderne se résument à quelques essais, entre autres celui de Bilodeau, Lachapelle et Zeppetelli (1997) qui fait un bon tour d'horizon de la notion de limite dans le modernisme¹² et qui montre l'importance du paradoxe ouverture-fermeture qui traverse l'architecture du XXe siècle (10-11). Pour certains auteurs (par exemple : Dal Co, 1981; Salat, 1987; Solá-Morales, 1997; Tschumi, 1988), la limite prend souvent un sens abstrait qui réfère à la limite de l'architecture en tant que pratique. Sur le sujet du mur, on trouve plusieurs essais écrits par des architectes, comme par exemple Ando (1978), Gaudin (1992) et Péré-Christin (2001).

¹² Il faut noter qu'il s'agit là d'un texte qui a été produit dans un contexte pédagogique d'enseignement de l'architecture. À propos de l'utilisation de la notion de limite dans l'enseignement de l'architecture, voir aussi Chi (1999).

Des études de cas des rapports intérieur-extérieur chez divers architectes ont récemment été publiées. Colomina (1992; 1994) montre, à travers une étude comparative de projets et de représentations (surtout des photographies) de Loos et Le Corbusier, comment les limites modernes sont dématérialisées et avant tout définies par le regard. Il s'agit chez Colomina d'une perspective féministe qui considère la limite dématérialisée (définie par le regard) comme étant avant tout masculine et répressive à l'endroit de la femme.

Bergdoll (2001) met en relief les différentes stratégies utilisées par Mies van der Rohe entre 1906 et 1935 pour illustrer comment ses projets sont indissociables de leur contexte, surtout naturel. Xin Wu (2000), examine la question de la transparence chez Mies et montre la présence constante de ce qu'elle appelle l'opacité, tant dans les dessins et les photographies que dans les projets construits. Cette opacité miesienne est parfois exposée, comme dans le cas des figures féminines qui peuplent plusieurs de ses dessins (par exemple, la statue surdimensionnée du Pavillon de Barcelone), mais elle peut aussi être cachée (par exemple, le « cordon ombilical » qui lie la Farnsworth House au sol).

David Leatherbarrow (2000), a effectué une étude de la question des rapports intérieur-extérieur chez trois architectes, soit Richard Neutra, Antonin Raymond et Aris Konstantidinis, se penchant sur les rapports entre la technologie et la topographie dans l'architecture de la modernité tardive et effectuant du même coup un survol de la notion de continuité spatiale dans l'architecture moderne. Leatherbarrow en vient à définir le design architectural comme une mise en relation de la technologie et du site qui produit des conflits potentiellement productifs d'un point de vue culturel.

Pollak (1998) transpose la perspective féministe de Colomina aux limites du paysage. Le thème des modifications apportées par les médias à l'espace de l'architecture domestique (et donc des rapports espace privé domestique / espace public) est repris par Riley (1999), qui toutefois l'applique à l'ensemble du XXe siècle. Les études de différentes typologies comme la rue (Anderson (1986); Çelik (1994)), la galerie d'art (comme lieu sacré, O'Doherty (1999 [1976]) ou les galeries commerciales (Geist (1983)) passent également sur la notion des rapports intérieur-extérieur. Au niveau du logement social, Roderick J. Lawrence (1984; 1986; 1996) se penche sur les transformations des rapports intérieur-extérieur dans les immeubles locatifs en Suisse. Holston (1989), dans un travail qui se rapproche de par ses méthodes de l'anthropologie, consacre un chapitre à l'examen de comment les habitants des grands ensembles de logements de Brasilia « refamiliarisent » l'espace « défamiliarisé » par la transparence moderniste vis-à-vis le monde extérieur. La riche tradition anthropologique de travail sur les rapports intérieur-extérieur peut être exemplifiée par Bourdieu (1979), Glassie (1984), Jackson (1985), Paul-Lévy et Segaud (1983), Pellow (2000) et Wilson (1988).

2.1.2.2. L'intériorité et l'extériorité : une lecture plus générale des rapports intérieur-extérieur

La notion d'intériorité est comprise de diverses façons. Pour Eisenman (1987), l'architecture ne devrait jamais se mettre au service d'autres disciplines, mais devrait plutôt se définir comme une pratique autonome où *la forme suit la forme*. D'où, chez lui, la recherche d'une abstraction totale qui peut devenir positivement aliénante (Martin, 2004).

Teyssot (1998) s'intéresse aux chiasmes qui redistribuent entre eux l'intérieur et l'extérieur, l'espace privé et l'espace public. Il fait appel à une « science des seuils » qui prendrait *Le livre des passages* de Benjamin comme inspiration (45). Pour Teyssot (1994), de façon plus abstraite, plutôt que de référer à des principes sous-jacents comme l'harmonie, l'équilibre et la proportion (classicisme), ou encore la cohésion, l'ordre et la tension (modernisme), l'activité artistique des Matta-Clark, Graham, ainsi que Diller et Scoffido s'adresserait maintenant à la pure extériorité de la signification.

Grosz (1995), une philosophe, étudie la notion d'extérieur chez Derrida, Foucault et Deleuze. Elle montre, par exemple, comment l'ensemble de l'oeuvre de ce dernier porte, dans un certain sens, sur l'extérieur, le non-pensé, les lignes de fuite et tout ce qui reste toujours étranger à l'intérieur d'une identité donnée. Elle souligne brièvement l'importance pour l'architecture « du non-pensé, du non-construit, de l'extérieur », et invite du même coup les spécialistes en architecture à explorer la question. Bernhardt (2002) a produit une critique de la coupure corbuséenne vis-à-vis l'intériorité, cette dernière étant comprise comme s'articulant à différents niveaux, corporels et architecturaux. Face à cette intériorité corbuséenne moderne qui n'est pas véritablement un intérieur, parce que soumise aux lois de la transparence et de la productivité, l'auteur oppose la notion d'espace intérieur de Lévinas qui doit être vu « comme une douceur qui se répand sur la surface des choses » (171). Même si Bernhardt accorde peu d'espace à l'étude des bâtiments eux-mêmes, préférant s'arrêter sur les écrits de Le Corbusier, l'essai a l'immense mérite d'articuler avec précision les correspondances et les oppositions entre les différentes notions d'intériorité présentées par Nietzsche, Gide, Le Corbusier et Lévinas.

Le géographe David Sibley (2001) dans un article intitulé « Comfort, Anxiety and Space » s'intéresse au désir de pureté et l'érection et le maintien de limites spatiales et temporelles en se basant sur *Purity and Danger* de Mary Douglas et *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection* de Julia Kristeva. Sibley conceptualise la limite comme pouvant être la peau du corps humain ou les murs de la demeure. Elle sert à maintenir le non-familier à l'extérieur car celui-ci est source d'inconfort. Chez Kristeva, l'intériorité du sujet s'articule autour du concept d'abject. Pour elle, l'abject c'est ce qui est exclu de la société et de la civilisation et qui « ne peut jamais être complètement éliminé, mais qui se tient aux limites de notre existence, menaçant de déranger, et possiblement de dissoudre, l'unité apparemment stable du sujet » (Kristeva, 1980 : 4). L'abject, ce peut être les étrangers, les malades mentaux ou même les enfants. L'abject sur la peau, ce peut être la sueur ou les signes de vieillissement comme les rides. Divers éléments permettent de contrôler l'abject : les salons hors-limites pour les enfants, les devantures de maison en gazon, l'anti-sudorifique ...

Vidler (1992 : 70) trace d'ailleurs un parallèle entre l'histoire du corps et celle de l'architecture :

- 1) Rome antique. Le corps en tant que symétrie, élégance, force (Vitruve).
- 2) Sublime romantique¹³ (XVIIIe et XIXe siècles). Le corps fragmenté par le temps et l'expérience : Frankenstein.
- 3) Modernisme. Une nouvelle compréhension du corps. Reformulation en terme de mouvement, de forces et de repos (Duchamp, Le Corbusier, Proust).

¹³ Notons que d'autres schémas historiques peuvent être adoptés. Harvey (1996) oppose le corps grotesque avec ses protubérances, ses orifices et ses fonctions anales-érotiques et gastriques exagérées, avec son caractère non-individualisé, incomplet, constamment en relation (*intertwined*) avec la terre qui lui donne naissance puis le ravale, au corps hautement individualisé et fortement démarqué de son environnement naturel et social qui apparaît à la Renaissance.

4) Postmodernisme. Un corps déchiré en morceaux au point de ne plus être reconnaissable : « It no longer serves to center, fix, stabilize. Rather its limits, interior or exterior, seem infinitely ambiguous and extensive; its forms no longer confined to the recognizably human (...); its power lies no longer in the model of unity but in the intimation of the fragmentary (...) ».

2.1.2.3. *La syntaxe spatiale et ses variantes : une science qui se veut précise*

À l'opposé de ces approches de la limite qui mettent l'emphasis sur le corps et sur les impressions que lui donne l'espace, on retrouve des approches qui se veulent plus objectives et qui se rapprochent du structuralisme, comme la syntaxe spatiale telle qu'exprimée dans le livre *The Social Logic of Space* (Hillier et Hanson, 1984). À première vue, cette approche semble toute indiquée pour saisir les rapports spatiaux entre le dedans et le dehors en architecture car, en effet, l'analyse de la syntaxe spatiale se base toute entière sur la notion de cellule élémentaire, qui est comprise comme ayant un dedans et un dehors, avec l'existence d'un lien entre ce dedans et ce dehors. L'intérieur d'un bâtiment peut être divisé en cellules qui sont inter-reliées de façon à montrer quelles sont les structures spatiales profondes qui servent à organiser la réalité matérielle (c'est là « l'analyse gamma » de la syntaxe spatiale). En retour, ces structures spatiales profondes peuvent être liées aux « idéologies sociales » qui contribuent à organiser l'espace (des villes, des bâtiments publics, des habitations) et donc, à organiser les interactions sociales (*encounters*).

Le système d'analyse de Hillier et Hanson peut toutefois devenir extrêmement complexe, surtout lorsque que les valeurs numériques de symétrie sont intégrées aux diagrammes ou lorsque le système est appliqué à certains

bâtiments contemporains qui jouent délibérément sur la notion de limite pour rendre celle-ci ambiguë et fuyante (Dovey, 1999). Dans l'architecture contemporaine, la cellule spatiale est en effet souvent difficile à définir, non seulement à cause de l'ambiguïté intentionnellement instaurée par l'architecte, mais aussi à cause de la mobilité de certaines partitions, la multiplication des sous-espaces, les ascenseurs qui constituent des liens directs entre des cellules éloignées, etc. La notion même d'interaction sociale constitue un autre thème sur lequel les architectes de ces bâtiments aiment jouer. Des relations visuelles sont parfois établies à sens unique, en diagonale à travers plusieurs étages, à travers des interfaces électroniques, etc. Dans certains bâtiments contemporains, ces remises en questions de la cellule et des interactions sociales constituent non pas l'exception, mais plutôt la règle. La complexité du bâtiment contemporain produit un schéma d'analyse qui est donc lui aussi complexe. Et alors, comme le dit Dovey (1999 : 25), « as technical difficulty increases, so does the danger that such approaches may be appropriated as “instrumental reason” into new practices of power – defended from everyday critique by their technical “difficulty” ».

2.1.2.4. La limite contemporaine comme instable et discrète : l'exemple de la géographie

Simplification et action d'abstraire le réel : les forces de l'analyse de syntaxe spatiale sont aussi ses faiblesses. Dans un diagramme, deux espaces, a et b, sont liés à un autre espace, c, par des traits qui représentent le passage à travers des portes. On se demandera alors, y a-t-il présence de fenêtres? Les fenêtres ne sont-elles pas importantes? Les sons ne jouent-ils aucun rôle dans la relation entre deux espaces? Devrait-on les représenter par un autre trait? Puis, ce diagramme, ne devrait-il pas changer lorsque le soleil se couche, lorsque

tombent les pluies de la mousson ou qu'une tempête de neige enveloppe le bâtiment?

Dans les travaux sur l'espace public contemporain, on pose souvent la limite comme étant en mouvement, comme étant instable. On tente de cerner la limite qui a un rapport efficace au monde vécu (Augoyard, 1998); le seuil qui est instable (Teyssot, 1998); ou les transitions dans leur rapport à l'espace sensible (Chelkoff, 1996; Chelkoff et Thibaud, 1992). C'est le contraire des études de Kevin Lynch (1960) et d'Oscar Newman (1972) qui s'intéressaient aux limites dans leur rapport à ce que Isaac (1998) appelle des notions d'identité et de territorialité.

La géographie semble surtout s'intéresser aux limites en mouvement, ce qui peut-être compris comme étant un signe de l'importance de la pensée marxiste dans ce domaine¹⁴. L'histoire de l'avènement des limites du capitalisme sur le continent nord-américain est faite par Cronon (1983) dans *Changes in the Land*, où il montre comment l'écosystème de la Nouvelle-Angleterre, avec son absence de délimitations claires et permanentes, est progressivement intégrée dans une économie capitaliste globale sillonnée de clôtures qui suivent des lignes abstraites, tels des méridiens, qui sont définies légalement plutôt que par l'usage¹⁵.

¹⁴ À la base de l'image de fluidité du capitalisme, on retrouve Karl Marx qui écrivait : « Thus, while capital must on one side strive to tear down every spatial barrier to intercourse, i.e. to exchange, and conquer the whole earth for its market, it strives on the other side to annihilate this space with time, i.e., to reduce to a minimum the time spent in motion from one place to another » (Marx, Karl, cité par Boyer (1983 : 63)).

¹⁵ Sur l'utilisation occasionnelle de clôtures par les Amérindiens et l'argument du premier gouverneur du Massachusetts, John Winthrop, selon lequel les terres de la Nouvelle-Angleterre n'appartenaient pas aux Indiens car ces derniers « n'avaient pas circonscrit de terres, ni construit d'habitations (...) », et sur l'éventuel quadrillage de l'Ouest Américain par des clôtures barbelées, voir Dreicer (1998).

Pour les géographes, les limites peuvent être retrouvées à une série d'échelles de grandeur (*geographical scales*) qui vont du corps à l'univers et du local au global. Les différents espaces sont conceptualisés, d'après Lefebvre (1976), comme s'interpénétrant et se recouvrant les uns les autres. La géographie se concentre avant tout sur les limites urbaines, régionales, nationale¹⁶ et globales (Smith, 1984). L'échelle des limites urbaines est considérée comme étant la « fondation » géographique du processus d'accumulation capitaliste, la principale interface où s'affrontent les forces contradictoires et conflictuelles du capitalisme (Brenner, 2000; Harvey, 1989; Lefebvre, 1972; Lefebvre 1976)¹⁷.

Harvey (1984), dans son étude du *Capital* de Marx, souligne que le capitalisme est continuellement en train de tenter de permettre une plus grande mobilité à l'intérieur de ses limites, et de repousser celles-ci le plus loin possible (conquête du tiers-monde, maîtrise du subconscient humain). Toutefois, pour renverser les limites spatiales, le capitalisme doit créer des infrastructures qui sont immobiles dans l'espace. Par exemple, il faut construire des routes pour permettre à la marchandise de circuler plus facilement. Le principe général qui est à l'oeuvre est le suivant : le capital et la main-d'oeuvre peuvent atteindre une plus grande mobilité géographique en « gelant », en un endroit donné, une partie du capital total (Harvey, 1984 : 378-405). Toutefois lorsqu'une crise surviendra, ces routes deviendront des obstacles à la réorganisation du capitalisme en une nouvelle configuration spatiale, plus souple et mieux adaptée aux nouvelles conditions. Harvey parle ici, avant tout, des infrastructures produites par l'État (routes et ponts), mais dans des textes ultérieurs, comme *The Condition of Postmodernity* (Harvey, 1989b), il développe les conséquences de cette contradiction relativement au paysage urbain et à l'architecture.

¹⁶ Sur les limites que sont les frontières, cf. Descamps (1991) et Donnen (1994).

¹⁷ Cf. aussi Moussette (2002).

Henri Lefebvre souligne, lui-aussi, cette contradiction entre « le mouvement, les flux, l'éphémère d'un côté; et de l'autre, les fixités, les stabilités, les équilibres recherchés » (1972 : 9). Lefebvre se demande, quelles sont les conséquences pour l'architecture du fait qu'une valeur d'échange est donnée au sol même? Si échange implique interchangeabilité, peut-on parler de la mobilisation de l'immobilier? Lefebvre propose que l'une des conséquences de cette mobilisation soit que l'architecture est devenue indépendante par rapport au sol, d'où les pilotis sur lesquels reposent souvent les bâtiments de Le Corbusier (Lefebvre, 1972 : 120)¹⁸.

Les penseurs de ce qu'il convient d'appeler la « question urbaine », sont bien souvent obligés de s'attaquer au rapport qui existe entre l'architecture et la ville. L'architecture est parfois considérée comme étant une enclave à l'intérieur de laquelle les nouvelles mutations spatiales peuvent être développées avant de se répandre dans le monde (Jameson, 1991). D'autres la présentent comme spatialement cohérente avec le reste de la société (Sibley, 1995). L'architecture postmoderne est posée comme étant un site de contrôle qui se coupe de la ville désordonnée et dangereuse, qui maintient les impuretés tant sociales que morales (Sibley, 1995) et la mort (Freitas, 1996) à l'extérieur des espaces de consommation. Pour Davis (1990), le contrôle des espaces intérieurs se fait beaucoup plus facilement que celui des espaces extérieurs, ce qui explique pourquoi de moins en moins d'événements sont tenus en plein-air dans des villes comme Los Angeles. Dear (2000) explique qu'à Las Vegas, le casino doit subtilement retenir le client le plus longtemps possible en présentant l'extérieur qu'est la ville comme redondant relativement à ce qui se trouve déjà à l'intérieur. La limite postmoderne est présentée comme étant subtile, et

¹⁸ Sur les origines dans les gares ferroviaires de la mobilité architecturale, voir Isaac (1998) et Schivelbusch (1992).

souvent dissimulée (Borden (2000); Nancy (1999 : 14); Waterhouse (1993); Weima (1990); Virilio (1986); Zukin (1991))¹⁹.

Cette dissimulation des limites s'inscrit à l'intérieur d'une logique générale qui vise à cacher les conflits et la violence. Comme le montre Lefebvre (1976a), les contradictions sont masquées de façon à en arriver à en arriver à une *image de cohérence*. Pour lui, l'espace instrumental (tel que mis en place par le capitalisme) se développe en mettant l'accent sur l'apparence, l'image et la logique de la vision en général. Harvey (1985) abonde dans le même sens : « The role of the planner, then, ultimately derives its justification from intervening to restore that balance which perpetuates the existing social order. And the planner fashions an ideology appropriate to the role » (177). Il s'appuie sur le travail du situationniste Guy Debord pour affirmer que le spectacle unifie en apparence ce qui est à la base fragmenté et dissimule du même coup la violence des changements constants qui affectent les habitants des configurations spatiales capitalistes. Alors que Le Corbusier, dans *Urbanisme*, ne cesse de clamer que l'ordre et la rationalité qui caractérisent son architecture mèneront à la liberté des habitants des villes du futur, les bâtiments qu'il construit n'effectuent qu'une série de dislocations : dislocation entre l'organisation de la façade et l'organisation de l'intérieur, dislocation entre l'intérieur et l'extérieur, dislocation entre le bâtiment et la ville (Lefebvre, 1976 : 249).

¹⁹ Sur le danger d'associer fermeture spatiale et contraintes sociales ou ouverture spatiale et liberté, voir Dovey (1999) et Markus (1993).

2.2. Choix du cas étudié

2.2.1. *L'étude de cas*

Pour étudier les conséquences de l'ouverture spatiale de l'architecture en milieu urbain, nous avons choisi d'étudier l'oeuvre d'un seul architecte et de nous concentrer, à l'intérieur de cette oeuvre, sur un bâtiment en particulier. Nous nous proposons donc d'effectuer un travail qui s'apparente à l'étude de cas.

Robert K. Yin (1989) croit que l'étude de cas est une approche particulièrement pertinente lorsque : 1) les questions posées s'intéressent au comment et au pourquoi; 2) le chercheur n'a pas le contrôle sur les événements qu'il étudie; et, 3) l'étude porte sur une problématique contemporaine. La présente recherche remplit ces trois conditions.

D'autres possibilités s'offraient à nous : nous aurions pu faire une étude comparative synchronique portant sur les réalisations de plusieurs architectes contemporains, ou encore, procéder à une périodisation historique remontant aux origines de la modernité. Nous aurions pu, par exemple, consacrer notre thèse toute entière à l'évolution des rapports intérieur-extérieur à travers les différents styles architecturaux du XXe siècle. Toutefois, ces études se seraient apparentées à des monographies faisant l'état d'une question générale, plutôt qu'à une véritable thèse de doctorat comportant des hypothèses vérifiables et répondant à une problématique précise.

2.2.2. *Le cas étudié*

Nous avons choisi un architecte pour qui la problématique des rapports intérieur-extérieur en architecture est clairement au centre de ses préoccupations : l'architecte néerlandais Rem Koolhaas. En 1975, à Londres, Koolhaas a fondé avec Elia et Zoe Zenghelis ainsi que Madelon Vriesendorp, la firme d'architecture Office for Metropolitan Architecture (OMA). La carrière de Koolhaas a été lancée par un livre, *Delirious New York : a Retroactive Manifesto for Manhattan* (1978), où l'auteur s'intéresse à la genèse de l'environnement urbain newyorkais. Les premiers projets d'OMA, comme par exemple l'extension pour le Parlement de La Haie (1978), ne furent pas construits mais bénéficièrent néanmoins d'une importante visibilité dans le monde architectural. Par la suite, divers projets dont l'ensemble d'habitation du IJ-Plein (1981-1988), le Netherlands Dance Theater (NDT) (1984-1987) et les appartements De Brink furent réalisés (1984-1988). En 1988, Koolhaas fit parti de l'exposition « Deconstructivist Architecture » au MoMA. Il s'est toutefois rapidement dissocié du mouvement déconstructiviste, qualifiant ce dernier de superficiel (Koolhaas, 1993g : 29-31). Il travaille depuis sur toutes sortes de commandes, de la villa à l'ensemble urbain en passant par l'ambassade, le musée et le gratte-ciel. En 1995, il a publié le livre *S,M,L,XL* où ses projets sont présentés par ordre de grosseur, du plus petit au plus grand. En 2000, au pied du Mur des lamentations à Jerusalem, Koolhaas a reçu le Prix Pritzker, souvent considéré comme l'équivalent architectural d'un Prix Nobel.

Que les projets de Koolhaas soient marqués par une volonté d'ouvrir l'intérieur du bâtiment à l'extérieur n'est pas une hypothèse nouvelle. On la retrouve sous différentes formes chez plusieurs historiens de l'architecture et critiques de l'oeuvre de Koolhaas : le paysage (Frampton, 1993; Lootsma, 2000) et les circulations (Zacra Polo, 1993; Kipnis, 1996) sont intégrés au Kunsthal de

Rotterdam ; Koolhaas formerait des cadres non-architecturaux permettant la reconfiguration des flux urbains (Speaks, 1999a); la Villa Dall'Ava est en continuité avec son jardin (Berrizbeita et Pollak, 1999); les « pièces extérieures » tiennent une place importante dans la Maison à Bordeaux (Colomina et Lleó, 1998; Riley, 1999), et même, chez Koolhaas, l'espace intérieur est un extérieur (Attali, 2001 : 119; Betsky, 2002; Dovey et Dickson, 2002; Heynen, 1999 : 216; Speaks, 1997)²⁰.

Ce qui n'a pas été fait, par contre, ce sont les tâches suivantes :

- 1) Montrer l'évolution des positions de Koolhaas. Parcourir systématiquement l'oeuvre de Koolhaas pour fournir un tableau complet des stratégies architecturales employées. Van Berkel et Bos (1998) ainsi qu'Emery (1999) insistent sur l'importance d'un travail de ce type, mais il semble que personne ne l'ait encore effectué.
- 2) Vérifier dans le détail et dans la matérialité même du projet, l'opérationnalité réelle des stratégies architecturales de Koolhaas visant à ouvrir le bâtiment à l'extérieur et intégrer les conflits résultants à l'architecture. Et ce de façon systématique et exhaustive, de manière à localiser avec précision où exactement se situe l'originalité de la démarche de Koolhaas²¹.
- 3) Montrer les limites concrètes de ces stratégies architecturales.

²⁰ On ne retrouvera pas dans cette thèse une revue de littérature relative à l'ensemble de l'oeuvre de Koolhaas. Cette revue a été conduite de façon informelle par l'auteur dans le cadre de travaux dirigés, mais la faire de façon systématique aurait débordé le cadre de la thèse.

²¹ Pour l'argument contraire au nôtre, selon lequel l'image plutôt que la matérialité importe le plus chez Koolhaas, voir Betsky (2003).

L'oeuvre de Koolhaas est à la fois représentative et originale. Représentative parce qu'elle peut être considérée comme s'inscrivant à l'intérieur d'un mouvement néo-moderne qui tente d'aller au-delà des citations modernistes superficielles pour articuler dans l'espace les idéaux modernes d'ouverture et même certains idéaux sociaux d'égalité sociale (Foster, 2001; Ibelings, 1998; Lootsma, 2000). Tel que mentionné ci-dessus, on retrouve chez plusieurs des architectes de ce mouvement une volonté de faire pénétrer la ville à l'intérieur du bâtiment, souvent grâce à des grands plans inclinés qui permettent une transition continue entre l'intérieur et l'extérieur.

En contrepartie, l'oeuvre de Koolhaas est originale par l'aspect systématique et intense de ses tentatives de créer de nouvelles relations entre le bâtiment et la ville, par la nature profondément spatiale des stratégies architecturales employées et, finalement, par le nombre et l'échelle des bâtiments construits, peu d'architectes d'avant-garde de la génération de Koolhaas ayant construit autant que lui.

Le Kunsthall de Rotterdam (1987-1994) a été choisi pour faire l'objet d'une étude plus approfondie. Il s'agit pour nous d'un bâtiment-charnière, tant dans la carrière de Koolhaas que dans l'histoire de l'architecture, qui n'a pas encore reçu l'attention qu'il mérite. Avec le départ en 1987 de son associé, l'architecte Zenghelis, et l'arrivée d'un nouveau collaborateur, l'ingénieur Balmond, Koolhaas acquiert soudainement les moyens de procéder à une attaque sur l'objet architectural qui s'articule à des niveaux beaucoup plus profonds que le simple brassage formel. Le Kunsthall est d'ailleurs le premier bâtiment où Koolhaas fait entrer de façon aussi prononcée l'extérieur urbain à l'intérieur du bâtiment. Le programme qui exigeait un musée flexible aux entrées multiples, la tradition hollandaise de créer des musées populaires, le site urbain avec ses

circulations diverses, l'équipe rassemblée par Koolhaas avec Hoshino, Balmond, Brunier et Blaisse : tout cela concourait à la création d'un bâtiment qui remettrait en question de nombreuses données fondamentales de l'architecture.

L'étude du Kunsthall sera précédée par un chapitre consacré à l'analyse de certains des premiers projets de Koolhaas. Il sera ainsi possible de montrer l'évolution dans la carrière de l'architecte de l'articulation des rapports intérieur-extérieur. Les projets seront choisis de façon à mettre en relief diverses thématiques qui touchent principalement aux rapports intérieur-extérieur. Par exemple, l'absence de lien architecture-ville (Downtown Athletic Club) ou encore le brouillage des limites (Villa Dall'Ava). Il y aura parfois lieu de regrouper plusieurs projets ensemble de façon à mieux saisir les variantes sur un thème donné. Cette façon de faire nous permettra également de suivre de plus près l'évolution de la relation entre le personnage qu'est Koolhaas et ses projets. Nous croyons fermement que la vie personnelle d'un architecte est indissociable de sa production architecturale. Et ce, particulièrement chez l'architecte Koolhaas qui, comme nous le verrons, s'imbrique souvent de façon inextricable dans ses projets.

Puis, à la suite de l'étude du Kunsthall, on retrouvera une courte analyse de l'Educatorium d'Utrecht visant à montrer les limites de l'intégration des conflits de l'extérieur à l'architecture. Notons à ce propos que, même si la remise en question des rapports intérieur-extérieur est au centre de l'oeuvre de Koolhaas, il ne faut pas croire qu'il s'agit d'un intérêt qui se matérialise dans chacun de ses projets. Chaque projet est en effet lié à un budget, à une échelle, à un site et à un programme spécifiques. Dans une conférence, Koolhaas (1996a) parle de la difficulté de réaliser une architecture véritablement

« métropolitaine », sur la rareté des circonstances qui permettent de telles explorations.

2.2.3. *Cueillette des données*

Les sources documentaires qui nous serviront seront les sources traditionnellement utilisées en histoire de l'architecture, soit les périodiques et les livres d'architecture, les archives et les bâtiments eux-mêmes. Les documents se divisent en trois grandes catégories :

a) *Les documents graphiques*. Les plans, les photographies et les dessins de détails. Ces documents sont pour la plupart disponibles dans les périodiques d'architecture. Pour ce qui est du Kunsthall, le Netherlands Architecture institute (NAi) possède un fonds de documents (dessins, photographies, correspondance et maquettes) qui rend compte des différentes étapes de la conception du projet. La correspondance et l'élaboration des plans se sont faites principalement en anglais, étant donné que c'est cette langue qui permettait à l'architecte en charge du projet, Fuminori Hoshino, de communiquer avec les clients et les entrepreneurs néerlandais, ainsi qu'avec ses collègues de bureau. Pour les fins d'analyse du projet, nous avons réduit la banque de dessins contenus dans les archives à une cinquantaine de dessins qui ont par la suite été analysés en profondeur.

b) *Les documents écrits*. On retrouve dans cette catégorie les écrits théoriques, discours et lettres produits par Koolhaas et publiés dans des livres ou des périodiques. Ce qui a été écrit par Koolhaas peut être circonscrit et nous avons tenté d'être exhaustif sur ce point. À noter qu'un article est souvent publié dans

plusieurs langues, et surtout dans plusieurs versions différentes. Parfois, il ne s'agit que de versions plus ou moins longues du même article, mais d'autres fois, il s'agit de variations qui peuvent être révélatrices. Aussi, il faut porter attention aux entrevues, où Koolhaas expose et teste un grand nombre d'idées.

La correspondance écrite relative au Kunsthal (retrouvée dans le Fonds OMA du NAI) doit être placée dans cette catégorie. Nous ajouterons dans la catégorie des documents écrits le jugement HC 1996 06040 de la Haute Cour de Justice Britannique qui innocent le défendant Koolhaas de tout plagiat relativement à la conception du Kunsthal.

On retrouve également dans cette catégorie les articles de revues et de journaux produits par des critiques et des historiens de l'architecture. Ces articles étant extrêmement nombreux, nous faisons le pari que nous sommes capable de dégager les articles-clefs nécessaires à l'argument de la thèse et qu'il n'est aucunement nécessaire de les avoir tous parcourus. Nous tenterons toutefois d'être exhaustif en ce qui a trait aux articles qui concernent directement le principal bâtiment à l'étude.

c) *Le bâtiment lui-même* comme porteur d'informations que les documents ne peuvent contenir et comme possibilité de valider les intentions des architectes et les textes théoriques des critiques d'architecture. Le Kunsthal est un bâtiment public, donc facile d'accès. L'auteur, Michel Moussette, l'a visité à trois reprises, soit en 1994, 1996 et 2003. Les visites ont été faites à différentes périodes de l'année (été, automne et hiver) et à chaque fois le bâtiment a été visité à différentes heures du jour et dans différentes conditions climatiques. Les expositions qui occupaient le bâtiment lors des différentes visites allaient

des reliques du club de football local, le Feyenoord de Rotterdam, à des peintures impressionnistes hollandaises. Dans la mesure du possible, les autres bâtiments qui sont mentionnés dans la thèse ont été visités. Lorsque la visite d'un bâtiment n'a pas été possible pour diverses raisons (éloignement géographique, résidence privée), nous avons été très prudent dans les conclusions tirées à son égard.

2.2.4. Analyse et interprétation des données

Pour l'analyse du Kunsthall, nous utilisons diverses approches : des analyses de textes et de discours, des analyses de documents d'archives qui s'apparentent à l'analyse génétique (au sens que donne Biasi (2000a; 2000b) à ce terme) et des analyses basées sur l'observation du bâtiment. Nous croyons que pour comprendre le Kunsthall, aucune de ces méthodes ne suffit en soi, mais qu'elles peuvent être regroupées pour vérifier quels sont les recoupements et les contradictions qui s'établissent.

On retrouve deux grands pôles d'analyse relativement aux rapports intérieur-extérieur dans les bâtiments de Rem Koolhaas. Le premier est plus subjectif et d'apparence moins systématique que le deuxième. L'article de Lucan (1992) portant sur la Villa Dall'Ava est représentatif de cette première tendance analytique qui est sans aucun doute la plus commune. Il plonge dans la matérialité du bâtiment et dans la subjectivité des qualités de son espace à travers un processus descriptif. Il utilise des termes comme « arrière », « avant », « dedans », « dehors », « dessus » et « dessous ». Un pan de verre « nous accompagne »; les troncs d'arbres « sont comme » des pilotis; le jardin

« vient » dans la maison; la maison « va » dans le jardin; l'espace du séjour est « étendu » jusqu'aux limites du terrain ...

À partir de ces observations, Lucan intime une compréhension générale du projet : « L'alternance des niveaux différents, les uns ouverts (...), les autres fermés (...) fait que la disjonction et la réunion rythment un monde où communauté et individualité cohabitent. L'alternance intensifie les rapports, et donne comme les coordonnées d'une instabilité intrinsèque : l'architecture ne détermine pas les occupations de façon absolue : les scénarios ne sont pas tous prévus » (Lucan, 1992 : 29). Mais il reste qu'à la base son approche est non-systématique et se fonde sur les impressions qu'il reçoit en visitant le bâtiment.

Complètement à l'opposé, on retrouve l'analyse de l'Educatorium d'Utrecht de Dovey et Dickson (2002). Celle-ci se veut systématique et objective, et se base sur l'analyse de syntaxe spatiale de Hillier et Hanson (1984). Les conclusions auxquelles arrivent les auteurs sont les suivantes :

a) « Koolhaas often designs interiors as if they were exteriors, importing lessons from exterior urban space into interior space » (Dovey et Dickson, 2002 : 5-6); il utilise les structures de rencontres (*encounter structures*) de l'extérieur pour effectuer des innovations spatiales à l'intérieur (7).

b) Le foyer principal agit comme un « espace de contrôle » à travers lequel toutes les circulations du bâtiment doivent passer.

c) Puis de façon plus importante, l'Educatorium maintient une zone de contrôle qui correspond aux salles d'examen : « Its freedoms of movement and encounter urbanize its interior, but only to the point that it does not threaten the knowledge/power regime that produces the building in the first place » (10). Le

danger est donc que Koolhaas remet en question certains « génotypes primaires de reproduction spatiale », mais en même temps il génère l'illusion d'une architecture qui a été libérée d'une idéologie spatiale, illusion qui peut servir de couvert aux opérations de cette même idéologie (13).

Ces conclusions nous paraissent extrêmement pertinentes. Toutefois, le problème de la méthode d'analyse de syntaxe spatiale est qu'elle génère une illusion d'objectivité alors que sous les apparences se cachent des décisions qui sont en fait plutôt arbitraires. D'abord, pour que le schéma fonctionne, un ascenseur (ou un escalier) doit être répété en plusieurs cellules de façon à tenir compte des possibilités de rencontre à chaque étage. Une connection directe par ascenseur entre deux espaces peut alors devenir l'équivalent schématique de traverser plusieurs pièces. Ensuite, pour des questions de complexité graphique, les sous-espaces d'un espace donné, mettons un auditorium, ne sont pas pris en compte (ce qui occasionnerait de graves problèmes au Kunsthal où un auditorium est aussi une rampe et peut être subdivisé par un rideau). Les liens visuels entre deux espaces ne peuvent pas être comptabilisés non plus car le schéma devient encore une fois trop complexe, trop peu économique. Ainsi, dans la réalité proposée par ce schéma, vous n'entrerez pas en relation avec quelqu'un qui se tient à quelques centimètres de vous l'autre côté d'une paroi vitrée.

Il y a là, dans l'ensemble, au-delà des questions de l'arbitraire déguisé, une certaine déconnection par rapport à l'expérience que l'on fait de l'espace. Dans la réalité un trajet d'ascenseur ne se décompose que rarement en autant de segments qu'il y a d'étages à parcourir. Dans la réalité, on voit une personne (ou un arbre) qui se tient l'autre côté d'une paroi vitrée. Dans la réalité, un espace peut être assez vaste pour qu'il soit impossible de l'embrasser d'un seul coup d'oeil. Cette tendance à l'abstraction est confirmée par Dovey qui, dans

un courriel à l'auteur (13 septembre 2003), reconnaît que l'étude a été faite à partir de plans, sans qu'il n'y ait eu visite du projet (et qu'il est bien conscient des limites de la méthode). On peut voir cette abstraction à l'oeuvre dans de nombreuses autres analyses de projets s'appuyant sur la théorie de Hillier et Hanson.

La méthode d'analyse de syntaxe spatiale passe donc possiblement à côté de ce qui fait l'originalité des bâtiments de Koolhaas. Ce qui nous intéresse étant, en partie, *comment se trouvent implantées dans la réalité les remises en question de la notion de limite*, nous effectuerons des analyses à petite échelle des divers espaces d'un bâtiment de façon à en faire ressortir les différents éléments qui en font la complexité.

*

La complexité tridimensionnelle du Kunsthal rend difficile la représentation du bâtiment en dessin. Les plans ne donnent qu'une idée approximative du projet à quelqu'un qui ne l'a jamais visité. Les coupes ne donnent, elles aussi, que l'information spatiale relative à une partie du bâtiment, elles ne peuvent permettre d'en comprendre l'ensemble. Les axonométries, lorsqu'elles sont explosées, communiquent bien les relations entre les différents niveaux de planchers, et donc, la circulation en spirale à l'intérieur du bâtiment, mais l'explosion fait sauter les murs et une bonne partie des relations intérieur-extérieur ne sont alors plus représentées. Pour arriver à communiquer une impression précise du bâtiment, les périodiques emploient de telles axonométries (produites par OMA), qui sont combinées à de grandes coupes qui déplient le bâtiment pour suivre un parcours intérieur [77k]. Ces dessins sont appuyés à leur tour par des textes explicatifs, des photographies et d'autres dessins. Bref, on est loin du schéma simple et il n'est pas surprenant que

Hoshino recommande à ses correspondants qui ne « comprennent » pas le bâtiment à partir des représentations bidimensionnelles de venir à Rotterdam le visiter.

À l'opposé de la continuité sur laquelle les textes de présentation d'OMA ne cessent d'insister²², nous tenterons en premier lieu de saisir le Kunsthall à travers ses différentes parties. Notre compréhension globale du Kunsthall se rapproche donc de celle de Frampton (1993 : 43) qui voyait le projet comme « a series of set pieces linked up to form a complex *promenade architecturale* ». Frampton donne comme grandes étapes de cette promenade, le Hall d'exposition 2, le Hall d'exposition 1 et l'auditorium. Nous ajouterons le restaurant, la rampe, les bureaux, le Hall 3, la tranchée et le parvis comme autres moments. Cette approche est également cohérente avec ce qu'affirme Koolhaas à propos du rapport entre son métier d'architecte et son ancienne occupation de scénariste de films, soit que l'on y retrouve les mêmes problèmes de séquence et de composition « en blocs », « car un scénario n'est jamais une histoire qui s'écoule, c'est un développement d'épisodes très denses que l'on compose en séquences » (Koolhaas, 1984 : 20)²³.

Nous nous attarderons donc dans un premier temps à décomposer le bâtiment en blocs, puis à identifier les sous-espaces de chacun de ces espaces. Ensuite, ces blocs seront analysés en fonction de leurs relations aux autres blocs de façon à faire ressortir les caractéristiques du réseau d'interrelations qui font le bâtiment. Il s'agit là d'une première étape analytique qui tente de se plonger au cœur des choses, ou peut être plus précisément, au cœur d'une constellation

²² Dès juillet 1989, Koolhaas écrit que le concept du bâtiment est un circuit continu (Koolhaas, 1989d); dans *S,M,L,XL* la présentation du Kunsthall offre un rare moment de continuité graphique dans l'ensemble du livre (voir, Cho, 2001: 121).

²³ Ou encore : « You are considering episodes, and you have to construct the episodes in a way that is interesting and makes sense or is mysterious. It's about montage also – whether it's making a book, a film or a building » (Koolhaas, dans Lubow, 2000).

de choses. Cette étape pourra paraître quelque peu aride en raison de son caractère très factuel, mais nous croyons qu'elle est nécessaire pour atteindre une connaissance plus intime du Kunsthall qui permettra éventuellement de mieux saisir certaines contradictions. Cette analyse des différentes parties du bâtiment sera mise directement en relation avec une analyse des documents d'archives appropriés, de manière à donner un contexte à la matérialité du bâtiment dans l'univers des possibles qui sont restés au stage d'esquisses. Il devient alors possible de commencer à donner un sens à ce qui ne paraissait ne pas en avoir à première vue.

La terminologie employée [voir les plans 77e-77h] suivra, en général, celle qui était utilisée par les architectes lors de l'élaboration du projet. Ainsi, la plupart du temps, nous ne parlerons pas de l'espace de la voie de service, mais plutôt de la tranchée. La lettre majuscule sera employée pour clairement signifier la différence entre, par exemple, un vide et le Vide. Nous espérons qu'ainsi, dans un bâtiment déjà énormément complexe, les noms des différentes parties du projet prendront une valeur intuitive et feront plus facilement image dans la tête du lecteur.

Nous le rappelons, il ne s'agira pas d'une étude comparative. Nous faisons une étude de cas que l'on pourrait qualifier de contextualisée. Sur des bases synchroniques, nous ferons constamment appel à ce que nous apprend le diachronique. De plus, relativement aux rapports intérieur-extérieur, nous ne tiendrons pas compte, ou si peu, de ce qu'a à nous dire l'utilisateur, qu'il soit visiteur ou employé, ou l'architecte. Nous ne nous servirons pas d'entrevues pour objectiver notre travail. Nous prenons la position d'un expert qui est particulièrement apte à établir des observations sur les questions à l'étude, des questions de structure et de drainage à celles relatives aux citations littéraires, en passant par les questions de claustrophobie et d'ouverture de l'espace.

CHAPITRE III

LES PREMIÈRES OEUVRES DE KOOLHAAS

3.1. La discontinuité (1971-1981)

Dans ses premiers projets, Rem Koolhaas entretient un rapport pour le moins ambigu à l'architecture. Alors qu'il est encore étudiant à la Architectural Association à Londres, il étudie le Mur de Berlin « comme architecture » et fait, comme projet final, une ville linéaire qui, lentement mais sûrement, détruit Londres de l'intérieur. Après ses études, il part pour New York où il s'intéresse à une architecture américaine dont les principes fondamentaux sont pour lui diamétralement opposés à ceux de l'avant-garde européenne. Par la suite, ses premiers « vrais » projets seront une maison minimaliste à Miami (1974), un musée souterrain à Amsterdam (1975), une extension pour le Parlement Hollandais à La Haie (1978) et une rénovation du Panopticon d'Arnhem qui se développe principalement sous la forme d'un socle (1979).

Différentes forces informent alors le travail de Koolhaas. D'abord, une réaction au contextualisme et, surtout, à l'historicisme du postmodernisme de l'époque. Ensuite, une tentative de faire une architecture qui combinerait deux aspects du modernisme. Soit, d'un côté, l'utopie moderniste, dans ce qu'elle peut avoir de cruelle, rationnelle et destructrice; et de l'autre, l'irrationalité moderniste, dans ce que cette dernière peut avoir d'hédoniste, tordue et imprévisible.

Aussi, les premiers projets de Koolhaas démontrent un vif scepticisme relativement à la forme. Face à l'acte de faire l'architecture, l'architecte suit des stratégies qui pourraient être comprises comme étant de « l'anti-architecture »²⁴ : 1) la congestion de matière à un point tel qu'il en résulte une gesticulation informe; 2) le silence qui consiste à enterrer le bâtiment ou à laisser l'espace inoccupé.

3.1.1. Le Mur de Berlin comme architecture (1971)

En 1971, dans le cadre de son curriculum à la Architectural Association, Koolhaas doit choisir un objet architectural à étudier. Alors que la plupart des étudiants mettent le cap sur des villas paladiennes, des villages de montagne en Grèce ou des pyramides, Koolhaas décide de faire l'étude du Mur de Berlin en tant qu'architecture (S : 216).

Nous nous servons ici de l'article « Field Trip : A(A) Memoir (First and last...) » que l'on retrouve dans *S,M,L,XL*. Il s'agit d'un résumé écrit par Koolhaas en 1993. Il faut donc se méfier des intentions qu'il imprime rétroactivement à son travail. L'article commence avec une photographie intrigante : une série de soldats, fusils bien en vue, se serrent les coudes pour former une ligne qui traverse l'image en diagonale, de haut en bas [13]. Ils semblent observer quelque chose qui se passe devant eux. Derrière la ligne, quelques civils et soldats font de même. Devant la ligne, on ne voit que la surface, de béton ou d'asphalte, d'une rue vide. Cette photographie n'est accompagnée d'aucune légende et est placée face au début du texte où l'auteur

²⁴ Sur « l'anti-architecture » de Koolhaas, nous tenons à souligner le récent article de Enwezor (2003) qui analyse les idées de l'architecte pour les aligner sur celles d'artistes comme Matta-Clark et Smithson.



13

Field Trip

A(A) MEMOIR (First and Last...)

AA, London, early seventies.

"Famous" students present megastructures made of sugar cubes to universal approval of grinning Archigram-esque teachers.

Peter Smithson³ walks in—he wears a flowered shirt—winces, and turns back.

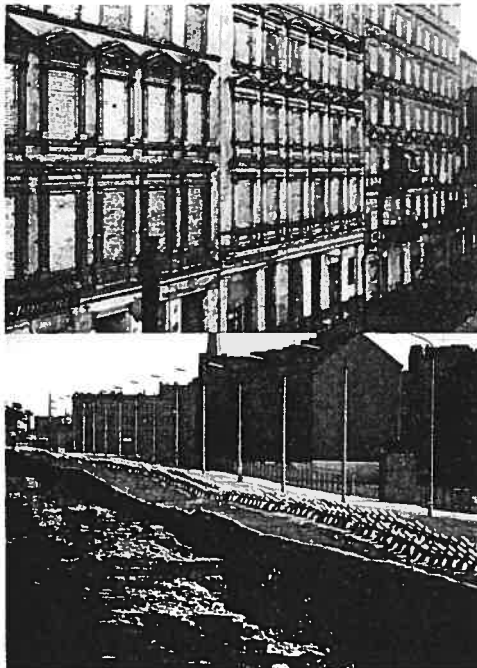
Cedric Price⁴ pontificates on architectural modesty from interchangeable cards—early randomized discourse.

Jencks⁵ a dandy, is seen to assemble—according to amateur terrorist handbook—the first elements of the semiotic explosion.

A sulfurous Boyarsky⁶ exposes Chicago's infrastructural underbelly.

School in upheaval about mystic takeover plot. Theory there is only a limited amount of knowledge in the world which should therefore not be spread homogeneously or democratically—it would get too thin. Knowledge should be communicated to chosen few only.

Elia Zengheis⁷ perpetually threatens to walk away from it all...



15



14

évoque l'atmosphère festive de la Architectural Association alors qu'il y étudiait.

La diagonale de soldats qui sépare un espace urbain en deux représente la deuxième des nombreuses étapes qui ont mené à l'édification du Mur tel qu'on le connaît :

- 1) Le tracé d'une ligne sur une carte. Une abstraction.
- 2) Cette ligne de soldats qui rend la ligne manifeste.
- 3) Les barbelés qui viennent remplacer les soldats.
- 4) L'empilage de blocs de béton combiné à l'utilisation des bâtiments existants dont les portes et fenêtres sont murées pour former ce que Koolhaas qualifie d'un « minimum architectural absolu » (219) [14-15]. Cette phase est héroïque, le mur faisant jusqu'à 40 mètres de hauteur.
- 5) Ensuite, un mur de béton est construit en arrière de ces maisons qui sont éventuellement détruites.
- 6) Les éléments deviennent de plus en plus lisse, ce qui mène éventuellement aux pans de béton préfabriqués surmontés d'un cylindre qui ne donne aucune prise. Derrière ce mur, on rencontre successivement : un champ de mines, des croix anti-tank, une route en asphalte, une zone résiduelle où jappent les bergers allemands, puis une clôture de broche.

Mais cette coupe, telle que décrite en « 6 », est une coupe idéale. Dans les faits, le mur s'adapte aux conditions locales qu'il rencontre. Parfois, ses couches parallèles se séparent pour engouffrer une église, ou encore, elles font un détour pour encercler des parties délaissées de l'Ouest. Dans les sites plus « urbains », le mur peut prendre une valeur hautement symbolique, exprimer un maximum d'identité. Ailleurs, dans des secteurs plus délaissés, il relâche son héroïsme et devient pratiquement banal. Aussi, de chaque côté du mur, en

dehors des routines d'inspection, militaires à l'Est et touristiques à l'Ouest, la population tient toutes sortes de rituels. Les photographies illustrant le texte de Koolhaas montrent des cérémonies de mariage tenues sur des plate-formes en bordure de la limite, des gens s'échangeant des objets d'un côté à l'autre (223), des enfants faisant des dessins sur les panneaux de béton (229) et, bien sûr, un homme creusant un tunnel (224).

Koolhaas insiste sur ce caractère instable et même imprévisible du Mur. Il emploie les qualificatifs suivants : « non-stable » (219), « instable » (219), « arbitraire » (222), dont la signification change quotidiennement (227), modifié par des forces qui ne sont pas toujours identifiables (228), et « chaotique » (228). Mais ces qualificatifs sont couplés à leur opposé : le « design » (220), l'identité du Mur (220), sa régularité (220), son caractère « systématique » (226) et « cartésien » (228). En quelque sorte, le Mur est un catalogue des mutations possibles d'une autre modernité, d'une modernité informe et radicale qui rassemble à l'intérieur d'un même projet, des « phases » et des « états » complètement différents les uns des autres.

Pour Koolhaas, le Mur de Berlin présente la nature profonde de l'architecture. Il tire de son étude, cinq « leçons » :

1) L'architecture emprisonne et provoque la haine, le désespoir et la frustration. « Were not division, enclosure (i.e. imprisonment) and exclusion – which defined the wall's performance and explained its efficiency – the essential strategy of *any* architecture ». (226) Et que l'on soit à l'intérieur ou à l'extérieur du périmètre du Mur, on n'est pas libre : « Neither those in the West nor those in the East are free, only those trapped in the wall are truly free » (Koolhaas, cité par Kipnis 2001). L'architecture, malgré ce que tentait de faire

plusieurs architectes à la fin des années 1960, ne peut être associée à la liberté qu'à l'intérieur de jeux rhétoriques.

2) La beauté du Mur est directement proportionnelle à l'horreur qui s'en dégage. L'architecture est perverse et cruelle (dans le sens que donnerait George Bataille à ces mots), et cette violence est belle. Comme la beauté d'une grande ruine. Comme celle du Colisée de Rome. Les croix anti-tanks sont des sculptures de Sol Lewitt, les clôtures de broche rappellent le travail de Frank Gehry et les champs de mines sont des jardins japonais.

3) La *forme* n'est pas importante par rapport à la signification. La signification peut passer par l'absence de forme ou le minimum de forme. La situation importe davantage que l'objet, que les apparences. « I would never again believe in form as the primary vessel of meaning » (227).

4) La dématérialisation, et l'absence de *masse*, n'affecte en rien le pouvoir du Mur. Le vide, le rien, fonctionne avec plus d'efficacité, plus de subtilité et plus de flexibilité que n'importe quel objet : « For me, it was a first demonstration of the capacity of the void – of nothingness – to « function » with more efficiency, subtlety, and flexibility than any object you could imagine in its place. It was a warning that – in architecture – absence would always win in a contest with presence » (228).

5) Et finalement, cette cinquième « leçon » déjà discutée ci-dessus, le Mur est une manifestation d'une modernité informe qui rassemble différents « états » à l'intérieur d'un même projet. Le Mur est un et multiple.

Ce qu'il faut retenir, c'est que dans son étude du Mur de Berlin, Koolhaas prépare le terrain pour sa carrière d'architecte, un peu comme le fit Le

Corbusier au Parthénon. D'ailleurs, on pourrait prolonger la comparaison en rappelant le mélange de répulsion et d'attrance que ressentit l'architecte français lorsqu'il visita pour la première fois le sommet de l'Acropole.

3.1.2. *Exodus, ou les prisonniers volontaires de l'architecture (1972)*

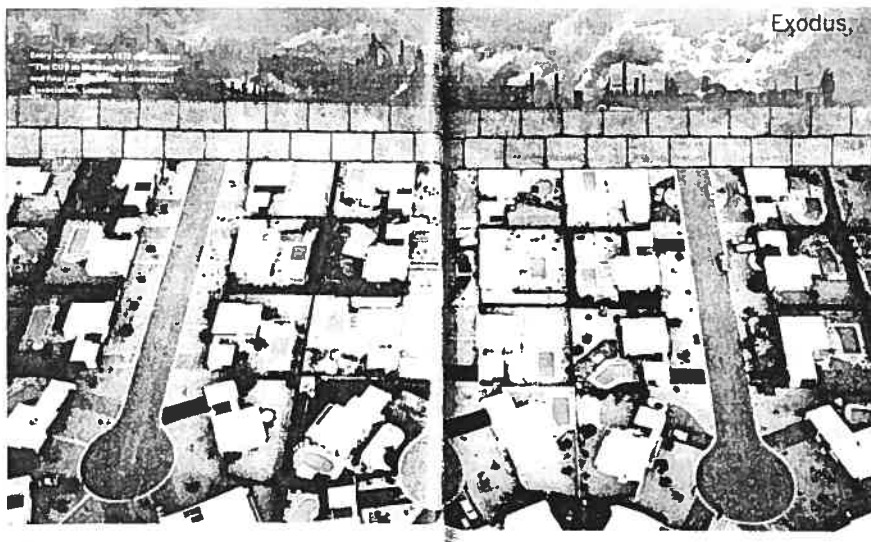
Il s'agit du projet final de Koolhaas à la AA. Le périodique d'architecture *Casabella* a publié, en 1972, plusieurs dessins du projet de Koolhaas dans le contexte d'un concours nommé « La ville comme environnement significatif ». Environ six mois après la publication du concours, Koolhaas et co. ont ajouté deux dessins pour compléter le lot que l'on retrouve publié dans le livre de Jeffrey Kipnis (2001), *Perfect Acts of Architecture*²⁵. Datant d'un an après l'étude du Mur de Berlin, le projet « Exodus » vise à mettre en application les leçons berlinoises. Madelon Vriesendorp et les Zenghelis ont participé à l'élaboration de ce projet qui prend la forme tripartite d'un texte accompagné de deux séries d'illustrations, l'une des dessins d'architecture, l'autre des photomontages.

Encore une fois, nous faisons référence à la présentation du projet telle que retrouvée dans *S,M,L,XL* (2-21). Cette fois-ci, le texte est l'original. Les photomontages ont tous été réutilisés, sauf l'un d'entre eux qui mettait l'emphasis de façon particulièrement forte sur les aspects anti-humanistes / camp-de-concentration du projet. Cette illustration, intitulée « Exhausted fugitives led to reception », montre des prisonniers au crâne rasé qui sont conduits, tête baissée, vers une porte devant laquelle des soldats montent la garde.

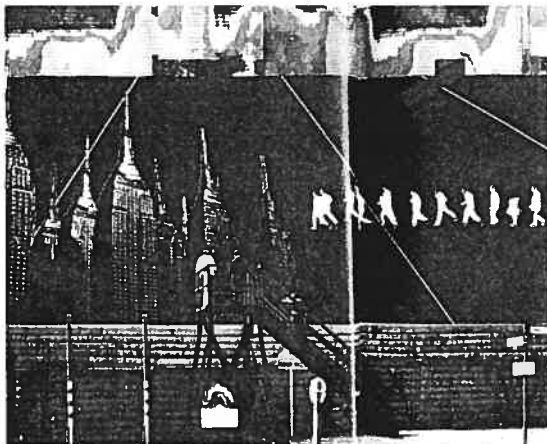
²⁵ Courriel de Kipnis à l'auteur, 27-05-2003.

Mais débutons encore une fois avec la première image de la présentation dans *S,M,L,XL*, image que l'on pourrait comparer à un générique d'ouverture au cinéma qui se doit d'établir rapidement une ambiance et de gagner l'attention du spectateur. Elle fait voir deux murs, l'un en blocs de ciment, l'autre en brique, qui délimitent une banlieue cossue aux larges maisons aux non-moins larges piscines [16]. Les maisons sont alignées plus ou moins parallèlement le long de rues en cul-de-sac. En haut de l'image, à l'extérieur des murs, on voit un paysage d'usines rempli de cheminées et de fumée. Avec le titre, « Exodus », on peut y lire immédiatement une référence à l'exode vers la banlieue. Mais ici, et cette interprétation se confirmera à la lecture du texte, il faut comprendre qu'il s'agit d'une exode qui est en fait une fuite d'un univers pollué centré sur le travail, vers un monde de fantaisie où, finalement, il ne se passe rien.

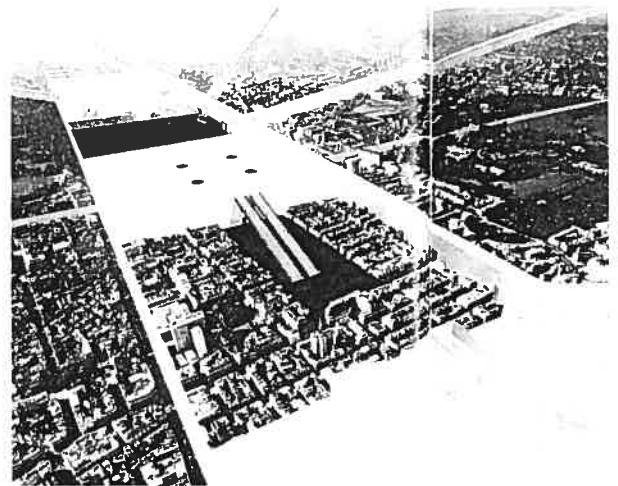
Dans ce projet, Koolhaas inverse la prémisse de départ qui sous-tend le Mur de Berlin (mur qui constitue avec le Monument Continu de Superstudio, les sources d'inspirations d'Exodus, telles que citées par Koolhaas (1977) lui-même). Le mur, plutôt que d'enfermer les gens dans la mauvaise partie, les emprisonne dans la bonne partie. Ils étaient de toute façon déjà prisonniers dans la grande ville, comme l'exprime l'utilisation d'images de prisonniers vraisemblablement juifs (de l'image non ré-utilisée) et asiatiques (attachés les uns aux autres par le cou ceux-là, comme c'était une pratique courante de le faire pendant la guerre du Vietnam) pour représenter les nouveaux arrivants. Ceux-ci deviennent donc des « prisonniers volontaires de l'architecture ». Aussi le mur préserve ce qui est bon (Exodus), plutôt que de préserver ce qui est mauvais (Berlin-Est). Le mur, donc, au lieu d'être une force négative,



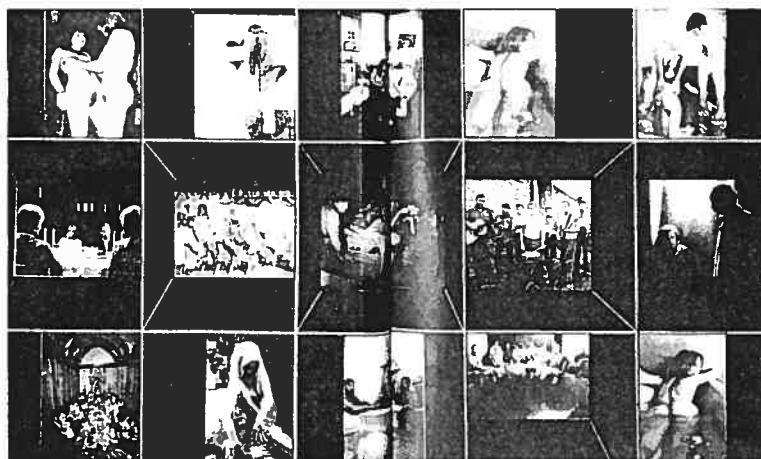
16



17



18



19

16 Pages de présentation du projet Exodus dans *S* (1972) (S : 2-3) 17 Les prisonniers volontaires à l'entraînement (S : 6-7)
18 Exodus, vue à vol d'oiseau (S : 10-11) 19 Les bains, Exodus (S : 14-15)

devient une force positive pour ceux qui sont assez forts pour apprécier « la division, l'isolation, l'inégalité et l'agression » qu'elle génère en tant qu'architecture. Dans cette histoire, car il s'agit bel et bien, avant tout, d'un script illustré qui sert de représentation au projet, l'architecture devient un agent qui attaque la condition négative qu'est la ville de Londres. Les Londoniens se pressent aux portes de « l'oasis » et, éventuellement, parce qu'abandonnée, Londres se transforme en un amas de ruines.

Les conditions à l'intérieur des murs sont difficiles et exigent une certaine discipline. Cela s'exprime doublement dans les illustrations, d'une part par l'imagerie camp-de-concentration avec ses barbelés et ses miradors [17], et d'autre part, par la référence constante à l'architecture moderne avec ses superblocs et sa trame orthogonale omniprésente [18]. Mais Exodus récompense ceux qui endurent ces conditions. Au contraire de la modernité architecturale, « autoritaire et hystérique », Exodus offre un environnement hédoniste qui, sur une base collectiviste, nourrit les sens de ses prisonniers et comble les plus extravagants de leurs désirs. La composante sexuelle entre d'ailleurs de plein fouet dans ce projet, comme on peut le constater dans l'illustration des Bains [19]. Les ouvertures dans le mur prennent alors un sens qui réfère directement au voyeurisme et à l'exhibitionnisme, en utilisant des photos tirées du film *The White Slave* qui avait été co-scénarisé par Koolhaas.

À l'hôpital d'Exodus, les infirmières portent des uniformes transparents et dansent au milieu de l'équipement médical « déguisé en totems » et à travers les effluves de parfum qui étouffent la puanteur de la guérison. Les médecins examinent, comme pour jouer, les patients qui défilent sur un convoyeur qui les mènera directement au cimetière s'ils ne guérissent pas assez vite. À l'intérieur du « Parc de l'agression », les prisonniers peuvent abuser les uns des autres en grimant dans des tours, leurs actions produisent des missiles d'énergie qui

explosent dans la nuit. Cette ambiance festive hallucinante contraste avec le monde « d'extermination calculée » et « d'immobilité polie » qu'est Londres.

Pour récupérer de leurs excès et des demandes intense du collectivisme, chaque prisonnier se voit allouer une parcelle sur laquelle se trouve un petit palais (construit de marbre, de chrome et d'acier). Ces parcelles sont retirées du temps, il ne s'y passe jamais rien. La seule chose qu'on y fait, c'est de nettoyer les surfaces...

L'argument implicite de ce projet est le suivant : avec le bon programme, l'homme peut s'adapter aux pires conditions architecturales imaginables, soit celles produites dans les camps de concentration par les nazis, celles produites par les apôtres du modernisme dans les grandes villes et celles produites par la morosité de la vie de banlieue. En même temps, on peut lire dans Exodus une critique (ambigüe) qui tente de montrer l'ambiguïté sous-jacente aux projets utopiens à la Superstudio. Enfin, on peut aussi y lire un alignement sur les positions des surréalistes comme Salvador Dali, contre le modernisme puritain d'un Le Corbusier. Exodus s'attaque à tout ce que le modernisme a tenté, consciemment ou non, de refouler. Je parle ici de l'agressivité, du festif, de la mémoire, de la maladie mentale et d'une sexualité qui met de l'avant le voyeurisme et l'exhibitionnisme. Cette sexualité refoulée, *L'Angélus* de Millet, en est d'ailleurs un symbole important dans l'univers koolhaasien. Comme il le fera remarquer dans *Delirious New York*, en suivant l'interprétation que fait Dali de la toile dans *Le mythe tragique de l'angélus de Millet*, : « (...) le couple est pétrifié dans un moment de désir qui les animera le prochain instant; le chapeau de l'homme, ostentiblement enlevé dans un moment de piété, cache une érection; les deux énigmatiques sacs laissés nonchalamment sur la brouette annonce l'imminente intimité du couple; la fourche est la force de l'attraction sexuelle rendue concrète; le chapeau rouge de la femme qui scintille dans le

soleil couchant est un gros-plan sur l' impatient bout du membre de l' homme, et ainsi de suite » (*D* : 243).

Même si ces caractéristiques anti-modernes ne se trouvent pas directement, à ce stade, matérialisées (on en parlera, au contraire, comme étant diffuses à travers tout le projet sous forme de programme (de script) plutôt qu'à l'état de matérialité²⁶), on retrouve ici, néanmoins, des thèmes qui reviendront constamment dans l'oeuvre de l'architecte. Le thème du voyeurisme, par exemple, que l'on retrouve dans à peu près tout les projets domestiques; le thème de l'artificialité totale comme que souhaitable; celui de la juxtaposition d'espaces spartiates et d'espaces hédonistes, etc.

3.1.3. *Le Downtown Athletic Club (c.1976)*

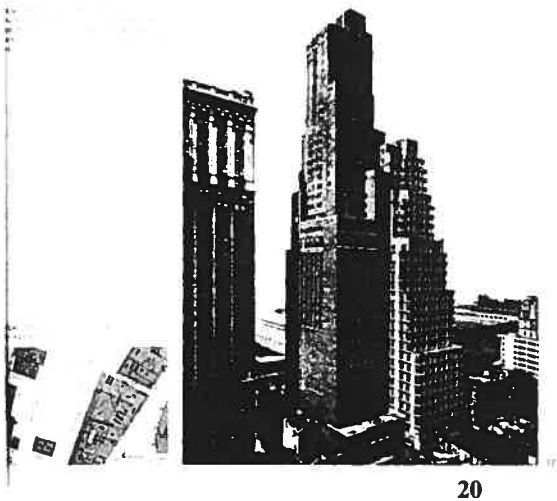
Dans *Delirious New York*, le chapitre « Definitive instability : the Downtown Athletic Club » s'ouvre avec la citation suivante de Benjamin de Casseres :

*We in New York celebrate the black mass of Materialism
We are concrete
We have a body
We have sex
We are male to the core
We divinize matter, energy, motion, change*

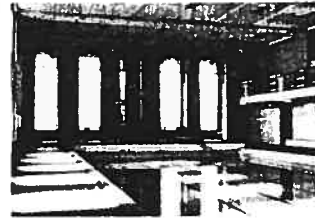
La signification de cette citation s'éclaircira progressivement à la lecture du texte. Construit en 1931, le Downtown Athletic Club fait 38 étages, ou 534 pieds, de hauteur. Sa lobotomie réussie, jugez-en par la photographie [20], en

²⁶ Kipnis voit dans les dessins de présentation une parodie des dessins d'architecture traditionnels. Koolhaas, lui, déclare : « From the outside this architecture is a sequence of serene monuments; the life inside produces a continuous state of ornamental frenzy and decorative delirium, an overdose of symbols » (*S* : 7).

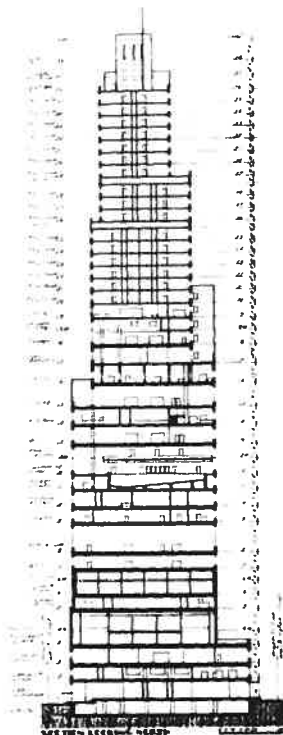
Definitive Instability: The Downtown
Athletic Club



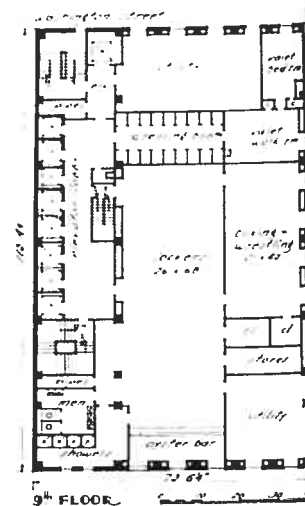
20



21



22



23

20 Le Downtown Athletic Club, page de Delirious New-York (*D* : 127). 21 Images du 12e et du 7e étage (*D* : 131)
22 Coupe du Downtown Athletic Club (*D* : 154) 23 Downtown Athletic Club, 9e étage (*D* : 154)

fait l'apothéose du gratte-ciel comme instrument de culture métropolitaine révolutionnaire, nous dit Koolhaas. Cette lobotomie à laquelle il fait référence, c'est la séparation complète entre l'intérieur et l'extérieur que l'on retrouve dans les gratte-ciel à New York, c'est la *Grande lobotomie* (D : 82) :

Buildings have both an interior and an exterior.

In Western architecture there has been the humanistic assumption that it is desirable to establish a moral relationship between the two, whereby the exterior makes certain revelations about the interior that the interior corroborates. The « honest » facade speaks about the activities it conceals. But mathematically, the interior volume of three-dimensional objects increases in cubed leaps and the containing envelope only by squared increments : less and less surface has to represent more and more interior activity.

Beyond a certain critical mass the relationship is stressed beyond the breaking point; this « break » is the symbol of Automonumentality. In the deliberate discrepancy between container and contained New-York's markers discover an area of unprecedented freedom. They exploit and formalize it in the architectural equivalent of a lobotomy – the surgical severance of the connection between the frontal lobes and the rest of the brain to relieve some mental disorders by disconnecting thought processes from emotions.

The architectural equivalent separates exterior and interior architecture. In this way the Monolith spares the outside world the agonies of the continuous changes raging inside it. It hides every day life.

Le paradoxe est donc le suivant, l'architecture fait face à une double-demande. D'une part elle doit accommoder l'instabilité de la vie métropolitaine, d'autre part elle doit présenter une image de permanence à la ville. À Manhattan, ce paradoxe est résolu par la dissociation des activités intérieures par rapport à l'enveloppe.

Ainsi, le Downtown Athletic Club qui ne se distingue à peu près pas des bâtiments de son environnement. Le caractère révolutionnaire du Downtown Athletic Club est donc pratiquement invisible de l'extérieur. Sa lobotomie est

doublée d'une autre stratégie architecturale d'origine newyorkaise, soit le *Schisme vertical*, aussi appelé « Théorème de 1909 » en référence au premier dessin à avoir illustré son principe (*D* : 83). Selon ce théorème, le gratte-ciel devrait permettre d'empiler une infinité de sites vierges complètement indépendants les uns des autres. Au neuvième étage du Club, on se déshabille pour manger des huîtres avec ses gants de boxe. Au dixième étage on retrouve une clinique, un barbier, une salle de massage, un salon de bronzage, des bains turcs. Au douzième étage, une piscine. Au septième, un paysage anglais fait de vallées et de collines qui sert de parcours de golf intérieur. Ainsi, les douze premiers étages sont consacrés à l'exercice et la restauration. Les cinq étages qui suivent sont consacrés à se nourrir, à se reposer et à socialiser et ce n'est qu'au 17e étage que les athlètes sont prêts à rencontrer les membres du sexe opposé. Du 20e au 35e étage, il n'y a que des chambres à coucher [21-23].

Le Club permet aux adultes mâles de se transformer en nouveaux êtres selon leurs propres désirs, ce qui annonce la ségrégation de l'humanité en deux clans. D'un côté les Métropolitains, qui atteignent de nouveaux niveaux de perfection grâce aux équipements de la modernité, et de l'autre, ce qui reste de l'humanité traditionnelle. Le prix à payer pour les athlètes est la stérilité²⁷ : les « mutations » ne sont pas transmissibles d'une génération à une autre. La génétique reste, pour l'instant, l'ultime limite de la Métropole en regard de la Nature. La reproduction à Manhattan est avant tout l'affaire des bâtiments. Si la peinture de Vriesendorp « Après l'amour » (e.f.d.l.t., *D* : 80), montre que l'Empire State Building et le Chrysler Building ont utilisés un préservatif-

²⁷ Notons l'homosexualité, implicite dans le texte de Koolhaas et explicite dans les dessins de Vriesendorp (Cf. *D*: 132 et 254), qui revient comme thème aux côtés du sport, tant dans le Downtown Athletic Club que dans l'Histoire de la piscine. On peut voir là, une mise en relation avec les machines célibataires que l'on retrouve chez Jarry et Duchamp. Frampton (1977) croit que le noeud de l'oeuvre d'OMA réside dans le dilemme homme-machine, machine-homme, ou bien Éros vrs. Thanatos. La contrepartie féminine des célibataires du Club, c'est les « Rockettes » du Roxy, ces vierges qui « au-delà du sexe, strictement à travers les effets de l'architecture » (*D* : 187), se reproduisent.

zeppelin « pendant l'amour », les bâtiments sont néanmoins conçus dans la matrice de Manhattan (« *the Manhattan womb* »), un vide sombre, mystérieux et profondément intérieur où la noirceur de la nuit artificielle des dessins de Hugh Ferriss absorbe les divers styles des bâtiments.

Notons dans une veine plus autobiographique que pour Koolhaas, le sport est synonyme d'artificialité, une espèce de symbole de la révolte face au naturel. Dans une entrevue donnée par Koolhaas (2000c) à Sigler, on retrouve l'échange suivant :

JEN: You also run. When did you start running?

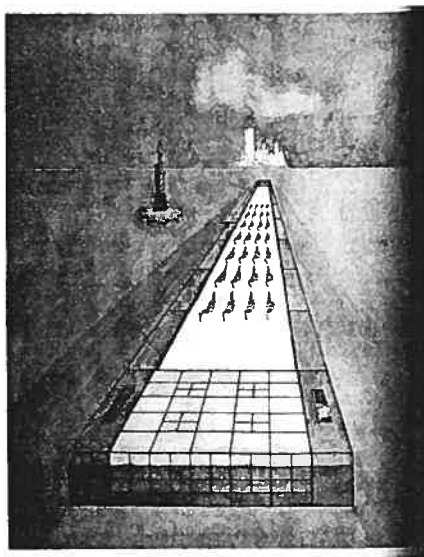
REM: '74. In America. I was the typical European. That means either you're perfect, or not. But you're not perfectible. In Europe, the authentic is foremost and anything related to sports is suspect. So I was thirty, and in America, and I discovered for the first time the virtues and pleasures of synthetic materials instead of cotton. Sports, for me, are about artificiality

JEN: That must have been the start of the running craze. Jim Fixx.

REM: Jim Fixx — who died of a heart attack. And of course it was difficult because it was outside and I had never been outside.

3.1.4. *L'histoire de la piscine (1977)*

Comme les autres projets placés dans l'appendice de *Delirious New York*, cette histoire est illustrée par une peinture de l'épouse de Koolhaas, Madelon Vriesendorp, et est composée sous le signe du « besoin de s'échapper et de l'impossibilité même de cette action » (*D* : 306). Encore une fois, on retrouve l'architecture réduite au niveau quasi-schématique d'un diagramme. Et encore une fois, ce qui est considéré comme étant de l'architecture surprend, car il



24 La piscine flottante de L'histoire de la piscine (1976) (D : 309)

n'est pas d'usage de comprendre les piscines, même flottantes, comme étant de l'architecture.

La piscine est un long rectangle fait de plaques de métal boulonnées à une structure d'acier. D'un côté de la piscine, le vestiaire féminin, de l'autre le vestiaire masculin. À chaque extrémité, on retrouve un lobby comportant deux murs transparents. D'un côté, du côté extérieur, on voit les poissons qui agonisent dans l'eau polluée, de l'autre, du côté de la piscine, on voit des activités sous-marines « parfois excitantes ». Ces chambres servent à l'exercice, aux bains de soleil « artificiels », comme tient à le souligner Koolhaas, et à la sociabilisation entre nageurs et nageuses « pratiquement nus ».

La piscine est un bloc d'utopie, un « autre-lieu » qui est nécessairement complètement artificiel. La piscine est un bloc de Manhattan qui, à partir de Moscou, retourne à sa destination logique [24]. Elle est une « enclave de pureté dans un environnement contaminé »; au beau milieu de la pollution de la East River, avec les nuages réfléchis sur sa surface, « c'était un morceau des cieux sur terre »; la nuit, le ciel étoilé qui se reflète dans l'étroit rectangle de la piscine suggère la même chose. Évidemment, c'est là le modernisme, qui, malgré la rouille (la piscine devient éventuellement un « saumon rouillé ») et les transformations (les vestiaires deviennent des dortoirs avec des hamacs), reste foncièrement optimiste et transcendant.

Les moyens architecturaux mis en oeuvre pour créer cette utopie sont minimaux. Koolhaas parle de « présence physique quasi-invisible », d'une piscine « pratiquement invisible », de « simplicité impitoyable ». Comme pour

le Mur de Berlin, comme pour Exodus, comme pour Le Downtown Athletic Club, les limites servent moins à créer une forme qu'à mettre en place *une situation*, une espèce de script qui est infléchi par l'architectonique. La simplicité formelle n'empêche pas, par contre, la production de situations complexes et d'une position critique vis-à-vis ce qui se trouve à l'extérieur. D'ailleurs, c'est le minimalisme de la forme, combiné aux activités sociales en partie submergées qui se tiennent dans la piscine, qui est considéré comme subversif à Moscou. À New York, la piscine menace les architectes locaux, comme « un thermomètre qui pourrait être inséré dans leurs projets pour mesurer la température de leur décadence » (D : 310).

Par rapport à Manhattan, la piscine maintient cette différence intérieur-extérieur. En effet l'île n'est plus peuplée de « Chryslers » en acier inoxydable, de Empire States volants et de nuages de Zeppelins. New York a sombré dans le postmodernisme et a cessé de croire à la Métropole en tant que création d'un monde de fantaisie totale. Koolhaas proclame la supériorité du modernisme sur la vision postmoderne de la ville en mettant en scène une collision entre la piscine et la sculpture du Radeau de la Méduse qui trône devant le Welfare Palace Hotel²⁸. C'est le télescopage de l'optimisme et du pessimisme. Évidemment, l'acier de la piscine tranche dans la sculpture en plastique comme un couteau dans du beurre²⁹.

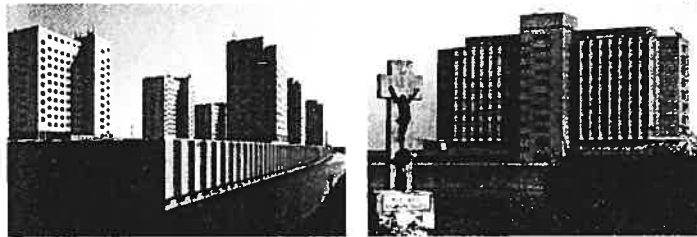
²⁸ Le Radeau de la Méduse représente la face pessimiste du couple « besoin de s'échapper » / « impossibilité même de cette fuite ». Laissés sur leur radeau avec seulement du vin, des fusils et des munitions, les naufragés perdent leur sang-froid après deux jours et se cannibalisent entre eux. Ils sont sauvés le septième jour. Ils auraient pu facilement survivre pendant cette période sans manger. « This monumental « loss of nerve » corresponds to the premature panic and loss of nerve of the Metropolis in the present moment of the 20th century » (D : 252).

²⁹ La piscine, c'est Koolhaas. L'histoire de la piscine est autobiographique. C'est du moins ce que déclare l'architecte dans la conférence du 4 octobre 2003 à Chicago, lors de l'inauguration du McCormick Tribune Center du IIT (Koolhaas, 2003b). La piscine utopique s'accoste au rivage américain, puis repart. Dans une veine similaire, sur le caractère anthropomorphique de L'hôtel de ville de La Haie, voir von Moos (1988).

3.1.5. *Le Panopticon de Arhem (1979)*

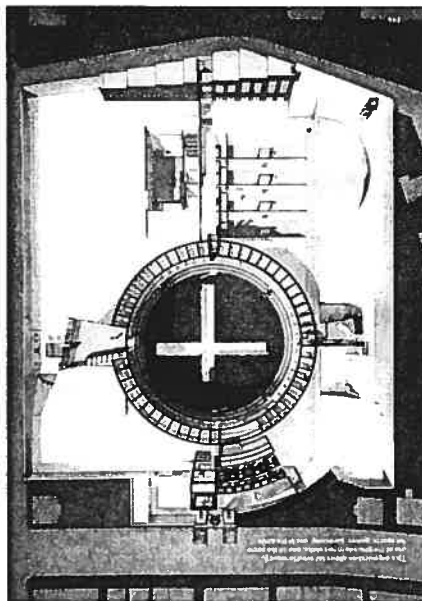
Sous le titre « Revision », l'article sur le Panopticon de Arnhem (*S* : 235) s'ouvre avec la célèbre image de l'oeil-ouvert-puis-tranché-en-deux du film *Un chien Andalou* de Bunuel et Dali. Au-delà de là marquer une filiation avec une certaine subversité surréaliste, Koolhaas pose ici ce qui est au centre de son projet, soit le biffage de l'oeil panoptique³⁰. Comme il le démontre dès le début du texte, ce biffage est déjà un état de fait à Arnhem. Les gardiens ont abandonné la pièce centrale de la prison et se promènent maintenant sur les passerelles et le sol. « L'oeil » au centre de la prison est devenu une cantine où les gardes sirotent leur café sous l'oeil des prisonniers, ce qui constitue une inversion dans l'usage de l'espace. Les prisonniers, n'étant plus confinés en solitaire dans leurs cellules, se promènent eux-aussi un peu partout dans la prison. Au départ prévu pour rester vide, l'espace central de la prison est maintenant « aussi utilisé que la Galeria de Milan » (*S* : 237). La détention en solitaire a été éliminée car on croit que pour être prêt à retourner en société, le détenu doit apprendre, à l'intérieur de la prison, à vivre avec les autres. On a donc, à Arhem, ajouté des espaces communautaires (pour le travail, le sport et les visites) sous formes d'une série d'annexes (« *sheds* »), chaotiques et parasitiques, qui offrent malheureusement des conditions d'utilisation moins qu'idéales. Donc, en moins d'un siècle, les deux principes promulgués par le Panopticon ont été éliminés, peut-être même inversés. La leçon qu'en tire Koolhaas est que les changements idéologiques sont plus puissants que même la plus radicale des architectures.

³⁰ Koolhaas (1985a) relate avoir suivi des séminaires de Michel Foucault alors qu'il se trouvait à l'Université Cornell et il parle du panopticon comme étant un « modèle » architectural qui matérialisait très précisément une vision philosophique.

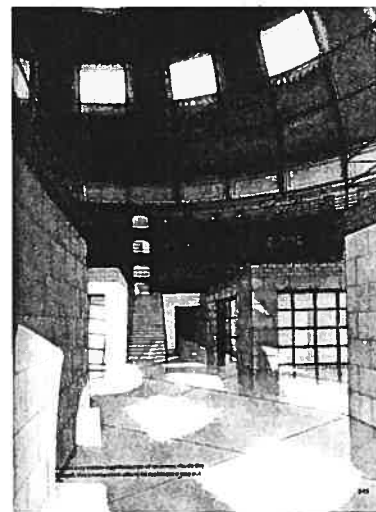


25

Like the Koepel but for different reasons, the new prisons have become synonymous with excessive control



26



27

25 Les nouvelles prisons néerlandaises (S : 241) 26 Plan-perspective d'ensemble de la rénovation du Panopticon d'Arnhem (1979) (S : 246) 27 Perspective à partir du niveau du podium du Panopticon d'Arnhem (S : 243).

Le gouvernement néerlandais a matérialisé ces changements dans la forme de ses nouvelles prisons. Celles-ci sont pavillonnaires et expriment par leur fragmentation le regroupement des détenus en groupes de douze ou de vingt-quatre [25]. Mais cette forme, qui tente de donner un équivalent formel aux besoins actuels et futurs, est finalement moins flexible que le Panopticon où l'adéquation s'est fait vis-à-vis une abstraction (« moral improvement ») plutôt qu'un inventaire détaillé du déroulement de la vie quotidienne. La flexibilité serait la création d'une marge, d'un surplus, d'un certain gaspillage d'espace³¹. Et la nouvelle architecture ne comporte pas de tels surplus. Elle est donc condamnée à perpétuellement se modifier pour accommoder le moindre changement idéologique ou pratique.

Koolhaas propose que l'on fasse une architecture de prison qui assume ces changements où des couches successives de civilisation viendraient se poser sur les anciens systèmes de surveillance. À Arnhem, cela se ferait par l'ajout d'un socle (un espace quasi-souterrain qui est finalement une espèce de non-architecture) comportant deux « rues » qui se croisent là où auparavant l'oeil était posé [26-27]. Ces rues sont centrifuges, et offrent donc des voies de sorties, des points de fuite, qui s'opposent à l'espace centripète du Panopticon. Le Panopticon devient alors la « maison » et le socle « l'extérieur », un domaine public limité. Il s'agit de réinjecter dans la prison un début de condition urbaine. De « réintroduire à l'intérieur les contrastes du monde extérieur entre la maison et le travail, le public et le privé (...) » (Koolhaas, 1985a). Au centre du plan, des boutiques, un coiffeur, la bibliothèque, les cliniques et des salles d'expression (« free expression room »). Au sud, le pavillon des visites qui possède son jardin. Au Nord, le pavillon des « prisonniers difficiles » (avec son patio). À l'Ouest, la condition la plus

³¹ Cette flexibilité pré-moderne du Panopticon doit donc être qualifiée de non-intentionnelle, comme le souligne Forty (2000).

« urbaine » : un centre de sport (« judo » et « gymnase », et un terrain de football extérieur), quatre ateliers (chacun possédant un patio et un toit-jardin paysagé), un amphithéâtre pour le cinéma, le théâtre et la religion, et une piscine au bout de la rue. Une piste de course entoure le complexe. La majeure partie du socle reste vide, non-utilisée.

Deux satellites viennent se greffer au corps du Panopticon et fournissent un espace pour les fonctions associées à la « maison », soit les salles de séjour, les salles de bain et les salles à manger. Ces satellites permettent d'effectuer des regroupements d'environ 24 prisonniers, sans que ce regroupement soit directement exprimé dans la forme du bâtiment.

Un troisième satellite est planifié à l'extérieur du Panopticon comme le début d'un anneau qui dédouble celui formé par les cellules. Il accueillera les bureaux. Devant lui, le mur du Panopticon a été éliminé de façon à ce que les bureaux puissent surveiller l'activité intérieure (et vice-versa). Dans les dessins, le projet est articulé dans un langage moderniste abstrait de verre (fenêtres en longueur) et de béton (pilotis à l'appui). Les matériaux du domaine public (le socle) sont d'apparence luxueuse : brique glacée et marbre.

Toutefois, derrière les façades, les matériaux sont « spartiates ». En fait, Koolhaas tente d'injecter dans la prison un certain hédonisme (le podium moderne se préoccupant avant tout du bien-être des prisonniers) qui sera, il l'espère, contre-balancé par la vieille prison panoptique dont le symbolisme formel devrait fournir le côté dissuasif au bâtiment.

On voit à l'oeuvre, dans ce projet, la stratégie de fragmentation caractéristique de plusieurs des premiers projets de Koolhaas; comme s'il lui répugnait d'employer une forme pure. Comme bien d'autres l'ont fait, nous soulignerons comment les éléments de cette fragmentation renvoient à un langage

constructiviste. Cet éclatement de la forme est combinée à une autre stratégie qui tente d'aller à contre-courant de la tendance de l'architecture à produire des formes : les fonctions sont placées sous terre dans un socle qui ne semble pas avoir d'extérieur, ce qui est exprimé en dessin par l'importance du poché (*S* : 248).

Tableau comparatif des caractéristiques des différents projets (1971-1979)

Projet	Stratégies architecturales et thèmes généraux retrouvés dans l'architecture	L'image de la ville	Le rapport architecture-ville
Mur de Berlin (1971)	<ul style="list-style-type: none"> - Emphase sur la situation - Emphase sur le vide et l'absence de masse - Non-homogénéité du mur - Cruauté + Violence = Beauté 	<ul style="list-style-type: none"> - L'Ouest est bon car libre; l'Est est mauvais car non-libre. 	<ul style="list-style-type: none"> - Le Mur détruit, puis érode la ville (comme une gangrène) - Le Mur divise la ville en deux parties, l'une bonne, l'autre mauvaise.
Exodus (1972)	<ul style="list-style-type: none"> - Emphase sur le script plutôt que sur le bâti. - Hédonisme (par opposition à l'autorité et l'hystérie du mouvement moderne) - Pornographie, voyeurisme et exhibitionnisme - Maladie mentale - L'agressivité 	<ul style="list-style-type: none"> - Londres est ennuyante et ne nourrit pas les sens. - La ville est polluée, trop centrée sur le travail. 	<ul style="list-style-type: none"> - Le Mur détruit la ville, la transforme en un amas de ruines.
L'histoire de la piscine (1976)	<ul style="list-style-type: none"> - L'histoire est plus importante que la matérialité de la piscine (qui reste schématique). - L'immatérialité (transparence, réflexion et simplicité formelle) - Contre la postmodernité : l'héroïsme et l'utopie. 	<ul style="list-style-type: none"> - La ville est devenue postmoderne, donc décadente, à changer. 	<ul style="list-style-type: none"> - La piscine menace Moscou et New York par sa simple présence.
Downtown Athletic Club (c. 1976)	<ul style="list-style-type: none"> - La lobotomie - Le schisme vertical (grâce à l'ascenseur) - L'importance de l'intrigue - La non-homogénéité - La recherche d'artificialité complète (le golf intérieur) - L'imprévisibilité - Sexualité 	<ul style="list-style-type: none"> - Une trame orthogonale - Un spectacle - New York nourrit tellement les sens qu'il faut s'en retirer de temps à autres. 	<ul style="list-style-type: none"> - L'architecture sépare la population de la ville en deux. - L'intérieur propose sa propre réalité qui éventuellement remplacera celle de la ville. - Le caractère révolutionnaire (menaçant) de l'architecture doit rester caché.
Le Panopticon de Arnhem (1979)	<ul style="list-style-type: none"> - L'architecture devient en partie souterraine - L'objet architectural se fragmente - Un surplus d'espace est inscrit dans l'espace (=flexibilité) - La centralité du contrôle et de la vision est « biffée » par une croix. - Hédonisme restreint sous forme de matériaux luxueux, de piscine (pour le bien-être des prisonniers). 	<ul style="list-style-type: none"> - L'espace public extérieur, c'est la figure de la liberté; l'espace où des choix sont possibles. 	<ul style="list-style-type: none"> - L'architecture coupe la population carcérale de l'extérieur. - Le dehors est réinjecté à l'intérieur (sous forme d'espaces publics délimités) pour amener une certaine liberté.

3.1.6. Conclusion

Comme le montre le tableau, les stratégies architecturales de même que les thèmes généraux favorisés par Koolhaas pour les projets étudiés peuvent être positionnés par rapport à l'histoire de l'architecture moderne. On y retrouve :

- 1) L'intensification de caractéristiques appartenant à la modernité de l'avant-garde européenne (l'aspect spartiate, l'utopie, le sport, le vide et l'héroïsme, par exemple).
- 2) L'intensification de caractéristiques refoulées par une certaine modernité (celle de Le Corbusier par exemple) et prônée par une autre (celle de Dali, soit par exemple l'hédonisme, la cruauté, le voyeurisme et l'agressivité).
- 3) La mise en place de caractéristiques (la lobotomie, l'ascenseur, le schisme vertical, la création d'un monde artificiel et la recherche de congestion) qui appartiennent à une modernité qui s'oppose à celle de l'avant-garde européenne (ce sont les gratte-ciel de New-York);
- 4) L'usage de références aux projets utopiques des années 1960, ceux de Superstudio en particulier (la destruction de la ville par la grande trame, la liberté comme obligation, etc);
- 5) Différentes charges directes contre la postmodernité de l'époque.

Si certains pourraient voir dans les différents premiers projets de Koolhaas l'élaboration d'une position qui montre quels sont les mouvements qui mènent à des voies sans issues et quels sont les autres mouvements à partir desquels on peut construire l'avenir, nous croyons que les idées de Koolhaas restent néanmoins ambiguës. S'il critique jusqu'à un certain point l'utopie de Superstudio dans Exodus, il semble quand même fasciné par les possibilités qu'ouvre la destruction à grande échelle du tissu urbain. Et si l'Histoire de la piscine peut sembler annoncer un projet qui s'appuie sur la liberté d'invention

du constructivisme russe, on pourrait également dire que Koolhaas tente d'y montrer, avec le départ de la piscine de Manhattan, qu'il n'y a plus de place pour une telle approche.

On notera que la principale figure de ces différents projets reste celle de l'aliénation. L'architecture ne communique plus avec la ville, ni au niveau du langage, ni au niveau de l'espace. Au mieux, l'architecture combat la ville et tente de la remplacer. En fait, c'est la réalité de la ville que l'architecture tente de remplacer par un monde fantaisiste ou utopien. Si on retrouve la nature à l'intérieur, c'est sous forme d'une « Super-nature », hyper-oxygénée, éternellement verte et à jamais baignée par la lumière dramatique d'un couché de soleil. La démarcation entre l'intérieur et l'extérieur est donc franche et nette. Il n'y a pas de mélange entre ces conditions.

3.2. La transition de la pureté élémentaire vers la pollution spatiale (1981-1987)

3.2.1. IJ-Plein, urbanisme, barres d'habitation et école (1980-88)

Le IJ-Plein est constitué de barres d'habitation réparties dans deux quartiers séparés par un grand espace vert. S'ajoutent aux barres quelques bâtiments contenant des services (supermarché, école, etc.). L'ensemble est situé au nord d'Amsterdam, l'autre côté de la rivière IJ, et fait face au port et au quartier historique [28]. OMA est responsable du plan d'ensemble et a construit deux barres d'habitation, une petite école ainsi que le gymnase de celle-ci. La configuration et la forme des barres a été obtenue par un « bombardement

typologique » du site : des projets d'habitation d'architectes comme Leonidov, Le Corbusier, Mies et Hilberseimer ont été appliqués en dessin sur le terrain disponible et OMA a choisi différents éléments de ces projets de la modernité héroïque pour en arriver au plan d'ensemble final.

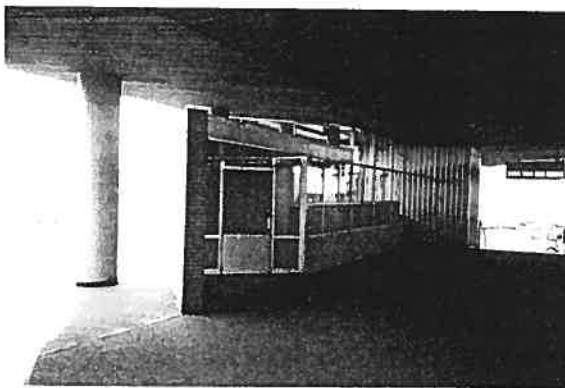
L'utilisation des précédents modernes est particulièrement évidente au niveau des entrées des unités d'habitation qui sont comme un catalogue d'entrées modernes. Il y en a plusieurs types différents : les escaliers en ciseaux, la volée de marches dans une boîte de verre, la volée de marches accrochée à la sous-face de la barre, le cylindre bas donnant accès aux ascenseurs, etc [29-30].

À cette époque, OMA faisait souvent de semblables catalogues à partir de précédents modernistes. Le projet d'habitation Kochstrasse/Friedrichstrasse (1980) utilise différents projets non-construits qui avaient été développés pour Berlin par Mendelsohn, Mies et Hilberseimer. Les soixante-quatorze unités d'habitation s'inspirant des villas à patio de Mies sont composées des mêmes éléments de base, mais sont toutes différentes les unes des autres. Le rapport au mur de Berlin, tout proche, est rendu soutenable par une prolifération de murs qui coupent le projet de son contexte pour créer « de l'intimité et de la sérénité ». Le projet se place néanmoins en rapport avec le Mur, ne tentant pas d'en nier l'existence, les appartements les plus luxueux y faisant face.

Au IJ-Plein, on ne retrouve pas une semblable condition de laquelle il faudrait se couper pour rendre la vie « soutenable » et le projet est donc relativement ouvert sur son environnement. L'orientation des barres du nord vers le sud ouvre des vues vers la rivière à partir des quartiers existants. En fait de nombreux indices nous laissent croire que l'architecte a tenté de lier le projet à la ville et à l'extérieur en général (notons que plusieurs de ces stratégies architecturales peuvent être retrouvées dans un autre bâtiment construit à peu



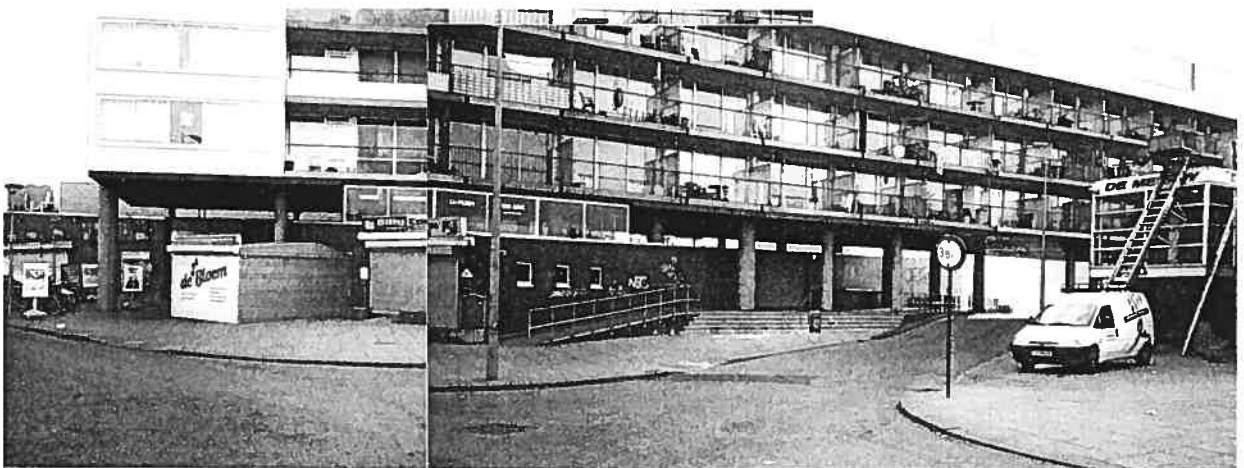
29



29



30

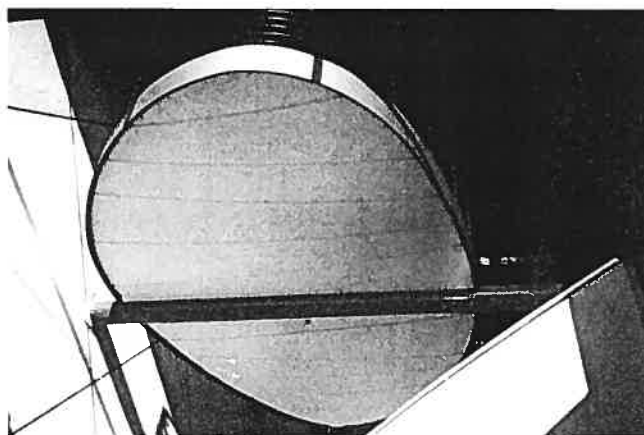


31

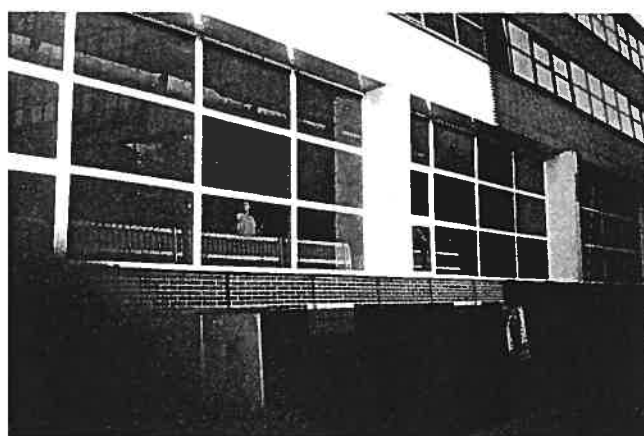
28 Vue d'ensemble du IJ-Plein, la gare d'Amsterdam est l'autre côté de la rivière dans le coin en haut à droite, les barres d'OMA sont en bas à gauche (Lucan, 1990 : 49) 29 Bloc d'entrée sous la barre, avec géométrie correspondant à l'axe de la rue et à celui de la barre 30 Vue vers le sud, entre les deux barres conçues par OMA, avec les différents volumes d'entrée, IJ-Plein 31 Vue de la barre conçue par OMA avec à gauche l'entrée de l'épicerie et à droite la route passant sous la barre, IJ-Plein.



32



33



34

32 Élévation principale du Netherlands Dance Theater, La Haie (1984-1987) 33 Balcon dans le foyer du NDT, avec à gauche le mur de la salle de spectacle de l'architecte van Mourik 34 Une interface bâtiment-ville : danseuses en répétition, NDT

près à la même époque par OMA, le Netherlands Dance Theater de La Haye (NDT, 1984-87), maintenant nommé Lucent Dance Theater).

1) Les fonctions publiques sont concentrées à l'entrée de la grande barre, du côté des quartiers résidentiels environnants, de façon à ce que les habitants du projet du IJ-Plein se mêlent aux gens de l'extérieur. On retrouve ainsi à l'entrée, un petit bâtiment communautaire, un supermarché, des entrées de logements, ainsi que des voies piétonnes et automobiles qui passent sous le bâtiment. Ces différentes fonctions sont matérialisées par des formes variées qui composent un seuil entre le projet en tant qu'ensemble urbanistique, et le dehors [31].

2) La grande barre est soulevée de manière à laisser passer le sol de la ville. Une rue et une circulation piétonne traversent le bâtiment. La rue mène à un grand stationnement. La circulation piétonne est relativement continue même si elle implique des changements de niveau à cause du léger surplomb (de moins d'un mètre) de l'espace sous la barre. Des objets de forme hétéroclite sont disposés de façon apparemment aléatoire le long de l'espace longitudinal sous la barre pour créer une perspective qui est visible de l'extérieur du projet. Les murs de ces objets qui se trouvent adossés à la rue font l'objet d'une rotation qui les aligne sur la trame de la rue plutôt que celle du bâtiment. Les deux trames se rencontrent à l'une des extrémités d'un lobby d'entrée, rencontre laissée irrésolue, ce qui donne lieu à toutes sortes de curieux détails.

3) Les principaux éléments à animer le projet sont les entrées. Même les entrées vers le sous-sol prennent un caractère expressif qui s'oppose à l'orthogonalité et à la répétitivité de la barre. Aussi, quelques gestes architecturaux accentuent la relation projet-ville. a) En toiture, des poutres couleur saumon, métalliques et en arc-de-cercle, célèbrent le passage de la rue

sous l'édifice. b) Faisant face à l'environnement du IJ-Plein, les extrémités des barres construites par OMA sont peintes en vert. c) L'école construite par OMA comporte une grande surface vitrée qui met les salles de cours en contact direct avec la rue.

4) À l'étape même de la conception, OMA a mis l'emphasis sur le rapport de leur projet avec ceux des autres architectes. Il s'agit d'entremêler les parties de façon qu'il soit difficile de dire que tel bâtiment appartient à tel architecte. Dans les entrevues, on demande d'ailleurs à Koolhaas comment retrouver les bâtiments d'OMA (« Comment alors différencier ce qui appartient ou non à l'OMA? » (question, dans Koolhaas (1985b))). Au Netherlands Dance Theater, de façon similaire, un atrium longitudinal est partagé avec le bâtiment voisin (architecte van Mourik) et la trame du stationnement en sous-sol (architecte Weeber) détermine en bonne partie la structure du bâtiment [32-34].

Soulignons que, même s'il s'agit du premier projet d'envergure construit par Koolhaas, on ne retrouve aucune illustration du IJ-Plein dans *S,M,L,XL*. Il n'y a que la description d'un rêve datant de 1981, « The White Sheet »³² où Koolhaas se promène sur le bord d'une rivière avec son partenaire pour le projet du IJ-Plein, Jan Voorberg³³. Le quai de bois sur lequel ils marchent s'enfonce tranquillement, jusqu'à ce que Koolhaas et Voorberg se retrouvent avec de l'eau jusqu'à la taille. Au bout de la rivière, il y a un abysse gigantesque. Les deux hommes décident qu'en s'y prenant en diagonale, il devrait être possible d'y descendre. Bien vite, ils déboulent dans la pente abrupte. Leur trajectoire s'aligne directement sur un pré où, sur un « minuscule

³² « Just this week I was reading *S,M,L,XL* and to my surprise saw that there is absolutely no connection between IJ-plein and the white sheet, except that you can distil it from the context » (Koolhaas, 1997b). The *white sheet*, c'est la page blanche, la page vierge sur laquelle rien n'est encore écrit. ce peut aussi être le costume du pénitent, de celui qui confesse ses péchés.

³³ Voorberg sera assassiné en 1983, pendant la conception du NDT, alors qu'il prenait des vacances au Brésil.

terrain de gazon », un groupe « énorme » est en train de faire un pic-nic. Koolhaas réussit à éviter tout le monde mais au dernier instant, son talon touche quelque chose de mou : « “My God, Jan, I hit it!” I hardly dared to touch it. When I felt my heel, there was a bloody mush on my fingers. Then I turned around and saw a small gap in the ground with a baby whose head I had smashed » (S : 829).

Ce qu'il faut voir dans ce rêve, c'est l'existence de deux mondes, celui de Koolhaas avec sa rivière et son abysse, et celui de la foule, avec son gazon vert et son pic-nic. L'interface entre les deux mondes ne se fait qu'en un point, soit la jonction du talon de Koolhaas et de la tête du bébé. Il est difficile de voir autre chose dans ce rêve qu'une métaphore, dramatique il va sans dire, de la confrontation entre le modernisme des barres de Koolhaas et le postmodernisme de l'époque. Ce rêve doit être mis directement en rapport avec une histoire qui relate une autre trajectoire destructrice, celle de la piscine qui fend comme du beurre le radeau de la Méduse.

3.2.2. *Parc de la Villette, projet de concours (1982) et Melun-Sénart (1987)*

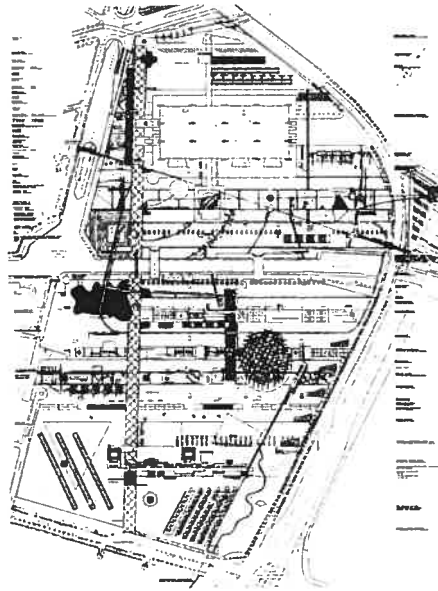
Il s'agissait d'un concours pour l'aménagement d'un grand parc à Paris. Le site était un immense terrain vague entre la vieille ville et la banlieue où existaient déjà des abattoirs et un musée des sciences. Le programme exigeait des équipements de loisir, des jardins et divers types de bâtiments. Face à ce programme, Koolhaas (1985b : 93) en arrive à la conclusion suivante :

La Villette : on avait là, à l'intérieur d'un seul programme, la matière de dix bâtiments, et je me suis aperçu que cette matière pouvait parfaitement s'exprimer, se résoudre par des voies non-architecturales : que face à la lumière, face aux objets trouvés que l'on pouvait y

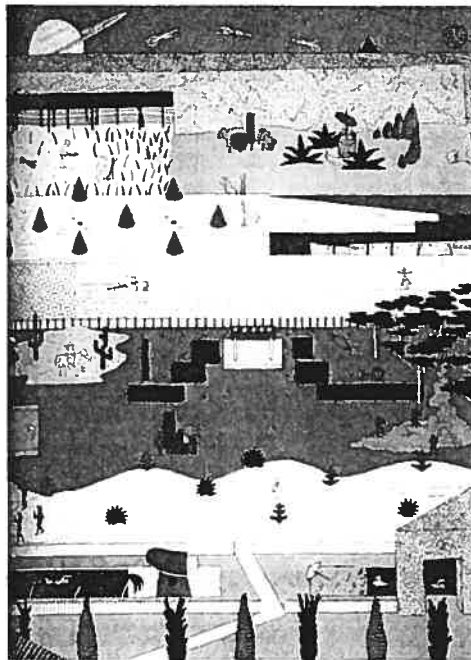
implanter, face à la possibilité de programmer (ce n'est pas nouveau) les couleurs mêmes du végétal, l'architecture même pouvait constituer un blocage.

Ces méthodes « non-architecturales » qu'utilise Koolhaas s'articulent autour d'une organisation spatiale par bandes [35], une tactique qui « engendre une longueur maximale de “frontières” entre le plus grand nombre de composantes programmatiques et garantit par la perméabilité de chaque bande à toutes les autres, le plus grand nombre possible de mutations programmatiques » (Koolhaas, 1990b : 58). « Ainsi, les bandes qui traversent le site sont comparables aux étages de la tour, chaque programme étant différent et autonome, mais modifié et “pollué” par la proximité des autres » (67). La Villette, c'est l'énergie du gratte-ciel, mais libérée, presque entièrement de contraintes tri-dimensionnelles et de toute délimitation (« *containment* »).

Lorsque l'on examine les dessins et les photographies du projet, on se rend compte que la différenciation matérielle entre les différentes bandes programmatiques s'effectue par des écrans végétaux, des changements de revêtements de sol, des changements de niveaux de sol, des plans d'eau, des murs et murets ainsi que des clôtures [36]. Les bandes d'arbres produisent des jeux d'enclavement et de connection qui servent à mettre en rapport des espaces qui seraient autrement éloignés les uns des autres. Il s'agit là d'une approche qui est explicite chez OMA : ces bandes ont différents niveaux de densité, la « forêt linéaire », juste au sud du Canal de l'Ourq, possédant « un maximum d'imperméabilité » grâce à ses buissons et ses conifères. C'est cette forêt linéaire qui se veut être l'emblème, l'élément signal qui proclame bien fort qu'ici c'est un parc. Aussi, les bandes d'arbres peuvent être comprises comme



35



36

stable en plan, au contraire de l'instabilité programmatique recherchée, mais leur caractère végétal les rend intrinsèquement instables (*S* : 937), en constante croissance du moins.

La végétation, en plus de définir les limites spatiales peut aussi définir des intérieurs. La Forêt circulaire, surélevée de trois mètres par rapport au sol, compresse dans l'espace, de façon artificielle, toutes sortes de variations sur l'idée de forêt. Cette compression fait que « where the Linear Forest acts like a dense *mass*, the Circular Forest acts as an *interior* » (*S* : 931). L'alternance de cèdres du Liban et de cyprès produit l'effets de rangées de colonnes « majestueuses » couvertes d'une voûte de feuilles vert foncé. Une surface de marbre produit un plancher « parfait ».

La circulation du parc se divise pour présenter deux images : l'une d'ouverture et l'autre de contrôle. La Promenade et le Boulevard, qui relient tous deux des places publiques (principaux points d'entrée du parc) situées aux extrémités nord et sud du parc. La Promenade serpente à travers le site en suivant des parties de bandes particulièrement dignes d'intérêt. Elle est en forme de huit, donc plus « incertaine » que le Boulevard qui lui est linéaire. Le Boulevard va directement du nord au sud, traversant du même coup l'ensemble des bandes à angle droit. Il reste ouvert la nuit, alors que le reste du parc est fermé. Avec ses néons et sa vie publique, le Boulevard devait devenir un équivalent contemporain des Passages parisiens.

Divers objets, des projets architecturaux entre autres, sont incrustés dans la trame : un arkhitekton, un musée à croissance infinie; une espèce de *Lightning field*, la forêt circulaire (surélevée de trois mètres par rapport au sol) et la sphère du Musée des sciences. C'est la couche finale qui se détache des trois autres (les bandes, les points (dont nous n'avons pas parlé) et les circulations) qui

sont, elles, relativement neutres. Ces objets permettent de définir les frontières du parc « sans nécessairement les faire coïncider avec son périmètre » (*S* : 929). Comme, par exemple, au sud, le « Facade building » qui présente les entrées du Boulevard et de la Promenade, tout en accommodant diverses fonctions essentielles au fonctionnement du parc.

Peu après, en 1983, OMA est invité à faire un projet pour l'organisation spatiale d'ensemble de l'Exposition Universelle de Paris. Est alors proposée une stratégie semblable à celle de La Villette, mais l'organisation se fait cette fois-ci selon une trame orthogonale plutôt que des bandes. Aussi, et c'est important, le projet s'ouvre de tous les côtés sur la ville. Plutôt que des entrées ponctuelles et une périphérie généralement étanche, le périmètre de la zone d'exposition devient « poreux » (*S* : 942). On parle ici d'une porosité piétonne, le périphérique, étant tout simplement fermé à la circulation pendant la durée de l'événement, « pour atteindre un plus grand chaos ». Au niveau architectural, il y a dématérialisation due aux technologies et aux nouveaux médias. OMA propose que l'on passe de la notion de pavillon à celle de territoire : « Un équipement d'information pure remplacerait donc la masse et la substance du bâti (...) ». Le site devient un champ informatique divisé selon une trame par des frontières invisibles, avec une absence d'axes de circulation.

Encore un peu plus tard, le projet de concours pour la Ville nouvelle de Melun-Sénart (1987) présente une organisation par bandes. Celles-ci sont toutefois adaptées aux caractéristiques du site, contrairement à ce qui était le cas à La Villette. Ainsi, elles peuvent suivre des autoroutes, relier deux zones construites et se croiser entre elles. Les bandes sont ici des vides qui préservent l'existant : les forêts, les villages, les autoroutes et les voies ferrées. Entre ces bandes de vide, on retrouve des îlots relativement autonomes et non-homogènes qui seront abandonnés au chaos du développement urbain, « leur périmètre

toujours contaminé par leur interface avec les bandes, prendra une coloration programmatique et une spécificité architecturale ». Contre l'addition de formes (qui équivaldrait à détruire la beauté qui était déjà là), Koolhaas propose donc d'orienter l'énergie du projet vers le maintien de certains vides choisis. Dans ce projet, Koolhaas se demande « comment s'abstenir de faire de l'architecture? » (S : 977), comment planifier une ville lorsque l'on est convaincu que l'on ne peut construire une ville, lorsque l'on est convaincu que l'on ne peut contrôler la substance construite(1992c)? Il s'agirait de créer de nouvelles situations culturelles qui seraient « “libres” d'architecture », d'organiser une « sorte de modernité post-architecturale » (Koolhaas : 1988c) .

3.3.3. *La Villa Dall'Ava (1984-1991)*

This private house is situated in Saint-Cloud near Paris, on a narrow site looking out over the Bois de Boulogne towards the city centre with the Eiffel tower. Because of the site's longitudinal and narrow size and the fact that large existing villa's face the site with windowed walls, the client's wish of totally transparent facades opening up to the inside of the house were unacceptable to the direct neighbours. To play with different degrees of transparency in this ambiguous condition, a series of curtains and screens was introduced. In the sleeping quarters curtains line the glass walls on the outer edges of the house.

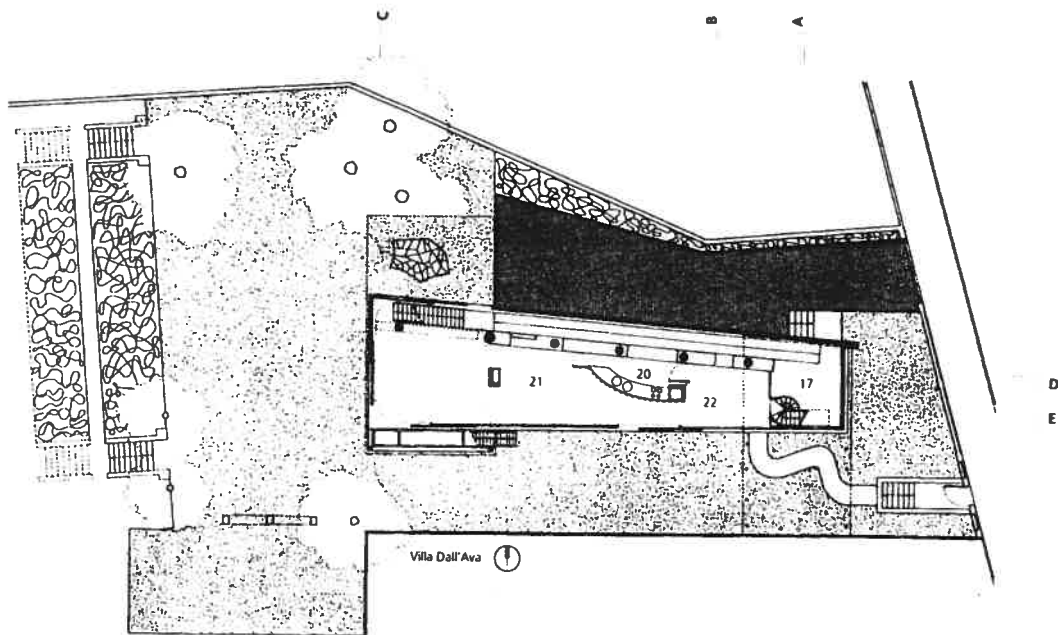
In the living quarters downstairs however, the yellow and pale pink silk curtains create a separate, enclosed space on the same level as the outside lawn next to it. The ambiguity of the interior is blurred, because the glass walls in the corner of the space slide open in two directions, exposing the interior completely to the garden. As a result, the wind can freely play with the curtain, swinging the yellow silk from inside out onto the lawn and back into the interior, where it is reflected in the terrazzo floor and the glass facades. (Blaisse, n.d.)

Cette description faite par Petra Blaisse, qui était notamment en charge de la conception des rideaux de la villa, montre bien l'importance des rapports

intérieur-extérieur pour ce projet. Au niveau des ouvertures, on dira que le projet s'ouvre dans l'axe est-ouest (vers la Tour Eiffel), et se ferme par des couches multiples dans l'axe nord-sud (par rapport aux voisins). Les parois de la villa sont conçues comme n'étant que des limites préliminaires. La véritable maison s'arrête aux murs où les « autres » commencent (*S* : 134). Les arbres qui délimitent le terrain constituent donc une limite supplémentaire [37].

Façade sud. Il y a présence de différents écrans par rapports aux voisins : rideaux de bambous, multitude de colonnes, escalier de secours, grillage métallique, verre sablé, membrane de polycarbonate translucide. La plupart de ces éléments sont mobiles. Juste avant le début de la construction, les voisins entament des poursuites judiciaires. La loi française interdisant les vues directes à moins de cinq mètres de la ligne de propriété, c'est la Cour suprême qui aura à trancher sur la question, le verre sablé compte-t-il comme un mur? C'est sur la façade sud également que l'on retrouve une connection à travers un puit de lumière entre la chambre du sous-sol (« *the cave* ») et l'extérieur; sous-sol que Koolhaas (*S* : 176) présente comme étant le seul endroit où l'on ne soit en contact qu'avec la nature (le feuillage des arbres du terrain) et où l'on ne voit pas les maisons du voisinage.

Façade nord. Un grand voile de béton est percé par une grande fenêtre qui donne sur une rampe. Derrière, un mur de contre-plaqué percé d'ouvertures multiples sert d'écran. L'épaisseur de ce mur cache des colonnes de béton et divers espaces de rangement. C'est de ce côté que l'on retrouve un espace défini par la sous-face de la « boîte des parents », une espèce de pièce extérieure, avec son plancher en voie d'effacement, comme le souligne Lucan (1992) [38].



37

38



39

37 Plan du r-d-c, n. l'entrée sinueuse en bas à droite (*El Croquis* 53 : 140) 38 Boîte de verre avec au-dessus la chambre des parents, Villa Dall'Ava (*El Croquis* 53 : 153) 39 Élévation principale, Villa Dall'Ava (*El Croquis* 53 : 138)

Façade est. Le mur « pompéien » de la rue est conservé tel quel mais une porte de garage massive est installée pour protéger les résidents de la maison du regard des curieux. Le volume de la chambre de la fille surplombe la rue [39].

Différents lien internes viennent créer des relations inhabituelles entre différentes parties de la maison. Notons entre autres : a) un hublot entre la piscine en toiture et la chambre des parents; b) une paroi transparente donnant sur des conduits mécaniques (« *ducts* »); c) une paroi translucide séparant la cuisine du reste de la maison. Dans ce projet, le rapport des chambres à l'extérieur est relativement simple (si on fait abstraction de la salle de bain des parents, contenant un bain et une douche, qui peut s'ouvrir entièrement à l'extérieur (vers l'est) par deux parois coulissantes de verre sablé.). Ce sont des fenêtres en bandeau que l'on peut fermer avec des rideaux. Cette relation allait se compliquer énormément dans les projets résidentiels subséquents où toute une série de dispositifs (pensons à la Maison à Bordeaux avec ses multiples hublots, ses vues en diagonale vers d'autres chambres à travers des patios, ses éléments mécaniques) viendraient grandement complexifier la relation entre les chambres et le monde extérieur.

L'aspect problématique (et possiblement non-résolu) de la relation intérieur-extérieur de la Villa Dall'Ava se situe au niveau de l'entrée. D'un côté, les colonnes qui forment avec le sentier en zig-zag un seuil conçu, délibérément, comme difficile. De l'autre côté, quelques marches de béton qui mènent à une porte pleine métallique, percée dans le grand voile de béton, qui donne l'impression, aucunement domestique, d'entrer dans un commerce par l'entrée de service côté ruelle. Ces deux entrées, l'entrée « avant » et l'entrée « arrière », sont dans un rapport d'extrême proximité. Étrangement, c'est l'entrée arrière qui débouche dans un espace dégagé qui ouvre une vue sur le reste de la maison, alors que l'entrée avant prend l'allure de l'entrée de services

en débouchant sur un espace réduit qui contient le vestiaire et une petite salle de bain. Doit-on ici parler de confusion et d'incompétence, ou d'une recherche raffinée et volontaire de difficulté et de surprise?

3.3.4 Conclusion

Pour la période allant de 1981 à environ 1987, Koolhaas construit ses premiers projets. Le IJ-Plein (1981-1988), le poste de police d'Almere (1982-85), le Netherlands Dance Theater (1984-1987), les appartements De Brink (1984-88), puis la Villa Dall'Ava (1984-1991) constituent ensemble une première phase, qui est poursuivie par la réalisation du Byzantium (Amsterdam (1985-1991) [40], de la station d'autobus à Rotterdam (1985-1987) [41] et de la Patio Villa (Rotterdam, 1985-1988).

Mais pour Koolhaas, il semble que ces projets ne remettent pas profondément en question l'objet architectural en tant que tel. Il ne faut pas, par exemple, s'attendre à rencontrer des concepts extraordinaires dans cette « stupide petite école » du projet du IJ-Plein (1989a : 11). Le NDT est le projet où Koolhaas, de son propre aveu, fait face à « la bête de l'architecture » pour la première fois; le projet où les membres d'OMA font leur « apprentissage sur le tas » (S : 666). Les préoccupations profondes de Koolhaas telles que définies dans *Delirious New York*, soit la combinaison de la spécificité architecturale et de l'indétermination programmatique, est plutôt réalisée en projet pour la première fois au concours de La Villette et dans le projet pour l'Exposition internationale de Paris (S : 937). Pour l'architecte, ces projet permettent d'incarner « une nouvelle définition de la culture de la congestion », au contraire des projets d'architecture qui ne permettent de réaliser « qu'un nombre relativement réduit



40



41

40 Vue de la façade du Byzantium, Amsterdam (1985-1991) **41** Station d'autobus à Rotterdam (1985-1987) avec son toit vert incurvé qui se fond dans le paysage

de ses ambitions » (1984b). Le concours pour l'Hôtel de ville de La Haye (1986) permet à OMA de s'éloigner de l'utilisation des précédents des années 1920 et 1930 qui était pratiquement devenu sa signature, et de procéder à des expériences, à la suite du projet de La Villette, sur les possibilités offertes par la relation entre spécificité et indétermination, « cette fois-ci dans un bâtiment » (S : 575). Notons encore une fois que, significativement, Zenghelis quitte OMA à cette époque, en 1987.

Les différents projets analysés ci-dessus nous permettent de voir comment Koohaas articule les rapports entre l'intérieur et l'extérieur dans ses premiers projets construits. Le IJ-Plein et le Netherlands Dance Theater montrent bien une forte volonté d'interagir avec la ville, tant par des soustractions dans la masse du bâti (par, respectivement, un dégagement du rez-de-chaussée et un atrium), que par la concentration de fonctions publiques en des endroits stratégiques, une intégration architecturale de l'automobile et par des formes et une implantation qui démontrent une volonté d'enrichir l'expérience que l'on peut faire de la ville, à travers un bâtiment. Toutefois, ces projets restent coupés de la ville, en ce que leurs mécanismes de défense, de mise à distance de l'environnement, restent plus forts que leurs efforts d'intégration.

Nous dirons donc que la porosité vis-à-vis la ville, comme concept opérationnel, ne se matérialise que dans les projets (non-réalisés) de La Villette, Paris-1989 et Melun-Sénart. C'est dans ces projets aussi que l'idée de pollution, ou d'impureté, dépasse le stade purement formel de, par exemple, la couleur du grand mur de l'atrium du NDT, pour devenir pleinement programmatique. Les différentes parties du projet peuvent alors s'influencer mutuellement, dépasser les limites des espaces qui leur sont assignés, et ainsi créer une série de réactions en « feedback ». C'est dans ces projets aussi que la taille du refuge face aux énergies de la ville diminue singulièrement pour

devenir l'exception plutôt que la règle. Comme si l'atrium du NDT s'étendait à l'ensemble du projet.

L'étude de la Villa Dall'Ava permet de mettre en relief diverses stratégies de brouillage des rapports intérieur-extérieur qui seront abondamment utilisées par la suite : utilisation de la translucidité, d'écrans mobiles, de percements inusités entre différents espaces, de sous-faces de volumes qui définissent des pièces extérieures, de relations visuelles en diagonale, de limites appartenant à l'extérieur, de mur épais, de bandes de services, de parois qui peuvent se dématérialiser complètement, de jeux structuraux, de débalancements, d'asymétries, etc. C'est là aussi que l'on voit apparaître une approche de l'articulation des rapports intérieur-extérieur en architecture qui devient plus spatiale que celle que l'on pouvait retrouver au NDT et au IJ-Plein où ce sont des éléments, pratiquement des « ready-made », espèces de clichés modernistes télescopés (NDT) ou bien dispersés à travers le site (IJ-Plein), qui définissent l'expérience architecturale. À la Villa Dall'Ava, les clichés sont encore là, évidemment, la boîte de verre est miesienne et les boîtes de tôle sont corbuséennes, mais ces références, ces images, ce que nous appelons ici des éléments, deviennent subordonnés à des questions d'articulation spatiale qui visent à créer des compressions et des dilatations, à ouvrir des lignes de fuite ou à tout fermer. Les éléments se mettent alors à participer de façon profonde à l'organisation de l'espace, tout en maintenant leur rôle symbolique conventionnel, un peu comme s'ils reprenaient une vie tri-dimensionnelle.

CHAPITRE IV

LE KUNSTHAL DE ROTTERDAM (1987-1992) : ANALYSE DES RAPPORTS INTÉRIEUR-EXTÉRIEUR

4.1 Introduction

4.1.1. Contexte général

Le Kunsthall a coûté trente (30) millions de florins. Le programme demandait trois salles d'exposition (1250 m², 1000 m², et 640 m²), une galerie (300 m²), un auditorium (600 m²), un restaurant indépendant du musée (600 m²), des bureaux (800 m²) et des salles de séminaire, pour un total de 7000 m² d'espace de plancher (S : 1275). La conception du bâtiment a débuté en 1987 et l'ouverture du musée a eu lieu en octobre 1992. À la demande de la direction du musée, OMA a néanmoins continué de travailler sur certains détails jusqu'à, au moins, avril 1994.

Programmatiquement, le Kunsthall peut être décrit comme étant un musée qui n'a qu'à montrer l'art. Il n'a pas à acheter des oeuvres pour monter des collections, ni à conserver des oeuvres. Comme le dit Macnair (1994), c'est le concept de l'art sur la route. Le concept de kunsthall (habituellement nommé *kunsthalle*) existait déjà aux Pays-Bas, mais aussi en Allemagne, en Autriche, en Belgique et en Suisse. La plupart de ces musées combinent la présentation

de l'art et du design, à des ressources éducatives, des librairies, des restaurants et des boutiques. Le musée présente alors un ensemble d'activités diversifiées de façon à attirer le plus de visiteurs possible. On peut nommer le Centre Georges-Pompidou comme étant le grand symbole de cette tendance des musées à accueillir de nouvelles activités. Pour Damisch (1982) et von Moos (1999), il y aurait deux modèles de musées. Damisch oppose le musée qui est paysage ouvert à tous et où l'idée même de mémoire (le musée, c'est le temple des Muses, dont la mère est Mnémosyne) disparaît, au tombeau fermé sur lui-même. Choi (1999), à travers une approche théorique complètement différente (l'analyse de syntaxe spatiale), en arrive à proposer qu'il y ait organisation spatiale de musées selon deux modèles, le modèle probabiliste (ouvert) et le modèle déterministe (fermé).

Le site choisi pour le Kunsthall possédait déjà une tradition d'accueillir des festivals et des manifestations diverses. Même que Koolhaas lui-même aurait préféré parler d'un palais des festivals dans la tradition des pavillons pour les expositions mondiales, que d'un « kunsthall » (Lootsma et de Graaf, 1993).

Koolhaas (*S* : 403) raconte comme suit l'obtention de la commission :

Exploiting its combined reputation for naïveté and possibility, the city established – in a successful image war – a dialectical relationship with Amsterdam as new vs. old and claimed cultural institutions from the central government as a reward for its sheer energy.

By the mid-1980s, these new ambitions focused on the Museum Park. A dilapidated *terrain vague* (one of the few remaining possibilities for furtive encounters in the city center) would be converted to a “park” that would contain the new Architecture Museum, the existing Boymans-van Beuningen Museum and a new exhibition building – the Kunsthall.

As compensation for a series of unprofitable involvements in inventing the new Rotterdam, OMA was appointed architect for the park and the

Kunsthal. The Architecture Museum would be the subject of a competition involving six architects, among them OMA.

Finalement, c'est l'architecte Joe Coenen qui gagne le concours du Musée d'architecture. Il reste néanmoins qu'au moment du concours, le Kunsthal et le Musée d'architecture sont conçus par OMA comme des bâtiments contraires l'un à l'autre avec le Museumpark entre les deux comme terrain où les tensions peuvent être à la fois résolues et intensifiées (S : 405; Lootsma et de Graaf, 1993). Alors que le Musée d'architecture est conçu comme un grand volume transparent au centre duquel se trouve la masse pleine des archives (cette masse représente la possession; l'espace autour, l'accès (Koolhaas, 1989d)), le Kunsthal se présente comme une grande boîte opaque au centre de laquelle se trouve un vide. Il s'agit là de deux variations sur le thème de la boîte, deux questionnements sur les possibilités offertes par une forme simple « d'accommoder des programmes complexes et de générer un intérêt qui ne pouvait être prévu au départ » (S : 405).

4.1.2. Les principaux concepteurs

Rem Koolhaas est l'architecte du Kunsthal. C'est lui « l'auteur » du bâtiment; c'est lui qui a pris les décisions finales. Il s'est aussi impliqué dans la phase de supervision de la construction du bâtiment :

First of all, I was intensively involved in building the Kunsthal. It was built under my nose, so to speak. All through the construction I was there in the morning between seven and nine.

The ultimate aim was to settle the myth once and for all.

The myth that we couldn't do it. Not that we succeeded that well, however.

But that was why the work on it was so intense. (Koolhaas, cité dans Graafland et Jasper; 1996)

L'architecte en charge du projet se nomme Fuminori Hoshino. C'est un Japonais qui ne parle pas le néerlandais. Conséquemment, les archives relatives au Kunsthall sont presque exclusivement en langue anglaise. La plupart des autres projets datant de cette époque ont été conçus en néerlandais, mais pour le Kunsthall tant les transcriptions des réunions que la correspondance interne du bureau sont en anglais. Par contre, la majeure partie de la correspondance avec les fournisseurs et la totalité des documents de construction sont en néerlandais. Ces documents d'archives en néerlandais sont souvent couverts d'annotations en anglais car les employés d'OMA devaient souvent procéder à des traductions pour leur collègue japonais.

Hoshino explore non seulement de nombreuses idées de base en dessin et en maquette, mais il supervise également la conception des détails ainsi que leur réalisation. Son rôle dans la conception et la réalisation du bâtiment n'en n'est pas un de second plan. D'ailleurs, dans la liste des concepteurs du Kunsthall, telle qu'établie par OMA, Hoshino figure toujours directement après Koolhaas. Mais pour Hoshino (cité dans Jacob, 2001), c'est quand même Koolhaas qui est l'architecte du Kunsthall :

The difference between the 3D and 2D is like in music, the difference between a musical note and the actual music. What we are aiming at is what we are going to have in 3D. However that is very vague and we cannot grasp it so he used other material. So he presented his model. It is super important to make the model and to judge it : to discuss if it is right or not or « It should be more like this ». That process is the most creative, I think. Of course, to make the model we need to make some kind of drawing hoping that this is what we want. Rem did not make any precise drawing but [that] does not mean that Rem did not have

creative input. He is the author of the building and that is a different story.

Chez OMA, Hoshino a aussi travaillé comme architecte en charge du projet sur le projet d'habitation Nexus à Fukuoka (1989-91). En 2003, il travaillait à son compte comme architecte à Rotterdam. L'équipe de projet d'OMA pour le Kunsthall est complétée par Tony Adam, Isaac Batenburg, Leo van Immerzeel, Herman Jacobs, Eduardo Arroyo Munoz³⁴, Jim Njoo, Marc Peeters, Ron Steiner et Jeroen Thomas (*S* : 1275).

La structure du Kunsthall a été conçue par Cecil Balmond de la firme Ove Arup & Partners, qui a aussi travaillé sur la conception des services mécaniques et électriques. Il s'agit là de l'une des toutes premières collaborations entre Balmond et Koolhaas. Balmond parle du Kunsthall comme étant le premier projet qui lui ait permis d'aller au-delà de la boîte cartésienne (Balmond, 2003). Ils avaient auparavant participé ensemble au concours pour la Banque Morgan (1985) et à celui pour l'Hôtel de Ville de La Haye (1986). L'ingénieur et l'architecte ont par la suite travaillé sur le projet du ZKM, le projet de la TGB, le Grand Palais de Lille, le projet de Bibliothèque à Jussieu, la Maison à Bordeaux et la Bibliothèque de Seattle. Koolhaas (2002b) parle comme suit de l'apport de Balmond : « Instead of solidity and certainty, his structures express doubt, arbitrariness, mystery and even mysticism ». On retrouve chez Balmond une approche très « locale », où différentes solutions structurales répondent à différentes situations à l'intérieur du bâtiment. Balmond s'oppose ainsi à ce qu'il appelle la « perfection immobile du cube moderniste » et à la mise-en-scène superficielle du high-tech. Plutôt, il tente de faire entrer le risque et les

³⁴ Qui a réalisé « la grosse maquette », des dessins de l'intérieur du bâtiment, la conception des toilettes, etc. (courriel à l'auteur, 24 novembre 2003).

interactions conflictuelles en architecture, grâce à des structures qui prennent la superposition et l'ambiguïté comme bases conceptuelles. C'est ce que Balmond appelle la « nouvelle structure informelle » (Balmond, 1997).

Le client, ou du moins le principal interlocuteur d'OMA dans ce projet, c'est la direction du Kunsthall de Rotterdam, personnifiée par le conservateur Wim van Krimpen. C'est lui qui, à la suite de sa nomination comme directeur du musée, communique le programme aux architectes dans un document daté du 15 novembre 1988 visant une ré-évaluation programmatique du projet. C'est lui qui, au départ, recherche la flexibilité, la solidité, et les ouvertures multiples dans le bâtiment. Mais en même temps, c'est lui aussi qui exige que les espaces d'exposition soient délimités par des murs opaques et que la lumière y pénètre par des puits de lumière. Il demande également que la voie piétonne du Museumpark contourne le Kunsthall, pour passer entre le bâtiment et le Natuurmuseum voisin (Lootsma et de Graaf, 1993). OMA ne respectera que partiellement ces demandes, créant de vastes ouvertures sur l'extérieur dans les salles d'exposition et faisant passer la voie piétonne du Museumpark directement à travers le musée.

Petra Blaisse, la partenaire de longue date de Koolhaas, est responsable du rideau de l'auditorium et du jardin en toiture. Parmi les autres éléments conçus par Blaisse dans d'autres projets d'OMA, on retrouve le rideau du Netherlands Dance Theater (1987), deux rideaux pour la Villa Dall'Ava (1991-92), un rideau et une replanification du jardin pour la Dutch House (1995 et 1998) et cinq rideaux ainsi que diverses interventions paysagères à la Maison à Bordeaux (1996-98) (Blaisse, n.d.). Parlant de son rôle (elle se présente comme étant avant tout une jardinière) en relation à celui de l'architecte, elle dit :

« They are totally different professions, yet they are completely connected through the roles they have » (Blaisse, citée dans Milgrom, 2001). Le bureau qu'elle dirige depuis 1991 à Amsterdam s'appelle d'ailleurs « *Inside/Outside* ».

La conception du Museumpark relève d'Yves Brunier, assisté par Blaisse et Koolhaas. Brunier avait déjà collaboré avec Koolhaas sur les projets de Melun-Sénart et de la Villa Dall'Ava. Il a travaillé avec d'autres architectes, dont Jean Nouvel. Brunier est mort du sida en 1991 à l'âge de 29 ans.

4.1.3. Une revue de littérature

4.1.3.1. La critique

La littérature relative au Kunsthall est plutôt abondante. On retrouve surtout des articles parus dans des périodiques d'architecture peu après l'achèvement du projet, soit en 1993, mais le bâtiment a continué de faire l'objet d'analyses par la suite. La plupart des textes sont typiques de ce que l'on retrouve habituellement dans les périodiques d'architecture: les auteurs doivent, à l'intérieur d'un court texte (de quelques centaines à quelques milliers de mots), expliquer les différents enjeux et le contexte historique d'un projet. Étant donné la complexité du Kunsthall, on ne s'étonnera pas si la plupart des auteurs se sont rabattus sur la description d'une promenade architecturale, combinée à une tentative d'explication des nombreuses références architecturales que l'on retrouve dans le bâtiment, de façon à évoquer les différentes grandes lignes du projet. Comme le note Kipnis (1996), le Kunsthall demeure virtuellement non-abordé et non-apprécié par la critique architecturale.

Les citations architecturales « découvertes » par les différents auteurs peuvent être regroupées par rapport à trois architectes. Le lien à Mies van der Rohe et à la Galerie Nationale est souligné par Curtis (1996), Davidson (1997), Gilbert (1993), Giovannini (1993), Ibelings (1993), Ingersoll (1994), Lootsma et de Graaf (1993) et Metz (1993). Le lien à Le Corbusier est amené par Frampton (1993), pour qui divers éléments du Kunsthall font penser tour à tour au Palais des Congrès de Strasbourg, au Mill Owners' Association building (le Palais des filateurs), au Centrosojus et à l'Armée du Salut; Davidson (1997) est d'accord pour ce qui est du Palais des Congrès; Ibelings (1993) fait un rapprochement entre l'organisation générale du Kunsthall et celle du Musée à croissance illimitée; Sainz (1993) fait allusion à « une touche de Le Corbusier »; Steele (1997) voit la rampe de toit comme un « dispositif » corbuséen. Enfin, on parle du rapport du Kunsthall au constructivisme (et à Leonidov en particulier) chez Buchanan (1998), Frampton (1993) et Sainz (1993). Parmi les autres très nombreuses références découvertes par divers auteurs, rapportons seulement que Frampton explique que les arbres-colonnes du Hall 1 découlent de la méthode paranoïaque-critique de Salvador Dalí, que Gilbert (1993) voit au moins une référence à la série *Twin Peaks* de David Lynch et que Schneider (1992) parle du jeu « surréel » des matériaux. Curtis voit un lien entre le Kunsthall et la Maison Rietveld-Schroeder.

Mais la plupart de ces auteurs indiquent en retour que ces références sont secondaires par rapport au bâtiment en tant que tel, et que l'architecture de Koolhaas est, à bien des égards, pratiquement le contraire de celle de Mies. Pour Giovannini (1993), la comparaison à Mies est superficielle : la spécificité de chaque espace du bâtiment (au niveau des éclairages, des systèmes de construction) éloignent absolument le Kunsthall de l'espace universel du modernisme de Mies. Pour Davidson (1997), le temps chez Mies, et chez Koolhaas, ce n'est pas pareil. Enfin, pour Macnair (1994), le Kunsthall se pose

en contrepoint au musée qui sacralise l'art. Ce dernier point constitue d'ailleurs l'assise d'un axe important d'analyse du Kunsthall, celui du bâtiment en tant que musée. Lootsma et de Graaf (1993), par exemple, lient le Kunsthall à d'autres musées néerlandais, qui, comme le Stedelijk Museum à Amsterdam ou le Van Abbemuseum à Eindhoven, tentaient au cours des années 1960 et 1970 de faire vivre à leurs visiteurs une expérience totale au cours de laquelle on pouvait rencontrer l'artiste, écouter de la musique et manger, tout en regardant les œuvres d'art.

Mais si certains auteurs persistent à tenter de reconstituer le tissu de précédents historiques à partir duquel le Kunsthall a été formé, d'autres s'intéressent davantage à des questions plus strictement spatiales. C'est dans ces textes que l'on retrouve des explorations, parfois plutôt partielles, d'autres fois plus élaborées, des rapports intérieur-extérieur. Pour Frampton (1993), le travail sur les rapports intérieur-extérieur s'inscrit dans une recherche de liberté qui est, elle, tributaire du retour aux valeurs héroïques modernistes qu'effectue Koolhaas. Le Kunsthall mettrait de l'avant un espace fluide, léger et ouvert sur le dehors qui donne une euphorique impression de liberté. Par contre, le restaurant compromettrait l'ensemble « de façon inexplicable », en étant mal connecté au reste du bâtiment, en ne s'ouvrant que partiellement sur le parc et en entretenant un rapport inadéquat à sa terrasse extérieure³⁵. Lootsma (2000) voit le paysage comme pénétrant à l'intérieur du Kunsthall. Ce mouvement culminerait sur le toit-terrasse. Zaera (1993) souligne que « trafic automobile et pédestre traverse la masse intérieure du bâtiment sans rencontrer la moindre résistance ». Pour Doutriaux (1993), le couple dedans/dehors n'est que l'une des nombreuses oppositions, comme les contraires parc/ville et sol/ciel, que le Kunsthall manie avec « tant d'insistance et de brio ». Ces oppositions, que l'on

³⁵ Ces propos seront repris de façon contradictoire dans Frampton (1998), où le Kunsthall est globalement présenté comme un échec. Voir la critique de Koolhaas (1998d) relativement à cet article.

les retrouve principalement concentrées autour de l'axe de la grande rampe parc-digue, ne sont pas résolues; elles sont plutôt laissées ouvertes, ce qui communique au visiteur « l'expérience du danger ». Pour Van Dijk (1993 : 27), autour de la rampe, « l'interchangeabilité du dedans et du dehors est, encore une fois, frappante ». Attali (2001 : 119) souligne que l'architecture du Kunsthall tantôt « enveloppe en elle les caractéristiques du monde extérieur (la variété de ses orientations, la contiguïté de ses multiples échelles), tantôt elle développe vers l'extérieur ses propres capacités spatiales (son aptitude à se projeter vers le monde, c'est-à-dire, à ouvrir une nouvelle perspective ». Enfin Betsky (2002) écrit en référence au Kunsthall que : « Koolhaas ne construit pas des bâtiments dans le paysage (...), il construit des bâtiments comme des paysages où la terre devient façade et l'espace intérieur n'est que l'expression fluide sous formes d'espaces souterrains labyrinthiques, de l'organisation extérieure ».

La question de l'ouverture du Kunsthall sur l'extérieur peut dès lors paraître presque usée. Pourquoi s'attarder sur un sujet déjà maintes fois soulevé? Le problème est le suivant : bien que ces articles soulèvent effectivement la question de l'ouverture du Kunsthall, ils n'arrivent aucunement à articuler avec clarté et détails les conditions de cette ouverture. Au contraire, ils s'éloignent bien souvent des choses pour se perdre dans des cadres théoriques généraux qui ne font rien pour rendre plus claire la compréhension du bâtiment. Prenons l'exemple, quelque peu extrême il faut le dire, de l'article « Dirty details » de van Toorn (2002) où l'auteur reprend le thème de la désacralisation de l'art (déjà mentionné entre autres par Macnair (1994), mais aussi par Kipnis (1996)), puis reprend la comparaison à la nouvelle aile du Stedelijk d'Amsterdam qui avait déjà été faite par Lootsma et de Graaf (1993), et enfin, superpose le tout sur le film danois *Celebration*, où il est question d'inceste : « The way the Kunsthall is broken open, folded against the dyke with the highway, how the

walkway breaks the museum open and how the exhibition and lecture space relates to the city and the park, is in another way, like the film *Celebration*, an incestuous act ». Alors que van Toorn, s'intéresse à travers le Kunsthall à ce qu'il appelle le « dirty detail » (le détail sale, concept dérivé directement de la notion de « Dirty realism » de Lefaivre (1990)), il cite surtout Lefebvre et Bakhtine, et emprunte un détour à travers une analyse de film, pour en arriver à des conclusions qui reposent toutes entières sur la force de frappe du mot « inceste ». Il parle bien deux fois des arbres qui sont colonnes dans le Hall 1, mais quand arrive le temps d'articuler comment se fait l'ouverture du bâtiment, il en reste avant tout à des généralités.

Van Dijk (1993) s'intéresse de façon plus spécifique aux rapports intérieur-extérieur, et cela dans le cadre ce qu'il appelle l'architecture métropolitaine. Son article, intitulé « Le Kunsthall de Rotterdam, un laboratoire de l'architecture métropolitaine », est d'abord paru en néerlandais dans le périodique *Archis* en 1993, puis a été traduit en français pour paraître dans le périodique d'architecture *AMC*, et en allemand dans *Bauwelt*. Pour van Dijk, le bâtiment est métropolitain : 1) parce qu'il essaie d'avoir l'air volumineux (le rapport contenant/contenu perd alors de son importance); et 2) parce qu'il intègre les circulations tout en se présentant comme une enclave, qu'il se présente comme une enveloppe arbitraire qui délimite une partie du patchwork métropolitain. Van Dijk cite ici Jameson, et renvoie à la notion de lobotomie architecturale telle que présentée par Koolhaas dans *Delirious New York*. Le titre de son article annonçait d'ailleurs implicitement cette question : comment le Kunsthall, comme bâtiment, comme laboratoire, réfère-t-il aux préceptes de l'architecture métropolitaine tels que définis dans *Delirious New York*? En référant à ce livre, van Dijk n'a pas d'autres choix que de poser les rapports intérieur-extérieur chez Koolhaas comme relevant d'un jeu simultané d'ouverture et de fermeture. Même si l'auteur n'élabore pas ses propos, même s'il n'articule pas de

paradoxes, sans doute parce qu'il s'attarde trop sur la continuité ville-bâtiment au détriment de tout ce qui fait la discontinuité de ce rapport, et même si ses exemples restent limités et parfois pratiquement anecdotiques, on peut dire que l'on retrouve dans ce texte différents éléments à partir desquels il est possible de travailler pour formuler une compréhension globale des rapports intérieur-extérieur et de la question des limites dans l'architecture de Koolhaas. Voici quelques points importants tirés de l'article : 1) le Kunsthall remet en question la coupure « classique » entre le dedans et le dehors qu'opère la combinaison porte-façade; 2) le restaurant se prolonge à l'extérieur à l'ouest par une terrasse; 3) le parc pénètre dans le Hall 1 par des arbres-colonnes; et 4), au sud, la toiture en auvent et le parvis en caillebotis annoncent « le monde trépidant de la voie rapide sur la digue » (van Dijk, 1993 : 36).

Kipnis (1996), dans un article intitulé « Recent Koolhaas », se demande pourquoi l'architecture de Koolhaas est au centre de tant de débats et comment il serait possible de juger une telle architecture. Son article est ambitieux en ce qu'il tente d'établir quel est le fil conducteur caché de l'oeuvre de Koolhaas. Pour lui, les interprétations qui s'appuient sur des bases abstraites et générales (comme « la théorie économique de l'accumulation flexible ») sont utiles comme outils d'analyses car elles donnent de nouveaux points de vue sur le travail de l'architecte. Il semble même que ce type d'interprétation fonctionne mieux, relativement aux projets de Koolhaas, que les techniques habituelles d'analyse architecturale, ces dernières n'ayant pu établir de façon convaincante pourquoi, dans les projets de Koolhaas, les éléments architecturaux, le traitement du site, le programme, la forme, les techniques de construction et les matériaux, pouvaient participer à la création d'une architecture qui est l'une des plus influentes dans le monde. Kipnis affirme que le leitmotiv central du travail de Koolhaas est l'exploration des collaborations réelles pouvant être effectuées entre l'architecture et la liberté. Cette notion de liberté est difficile à définir

puisque même Koolhaas ne la définit pas. Ce qui est possible par contre, c'est de comprendre les diverses stratégies utilisées pour parvenir à cette liberté comme faisant partie d'une volonté de réduire l'architecture à ses composantes essentielles en éliminant du projet toute « autorité injustifiée, gouvernance non-nécessaire et convention fatiguée » (29). En ce qui a trait au Kunsthall, cela signifie de ramener le musée à la combinaison de surfaces servant à exposer l'art et d'un chemin permettant au public d'atteindre ces surfaces. Cette volonté de couper dans le gras de l'architecture, Kipnis l'appelle la « *reductive distablishment* », ce que l'on pourrait traduire par la « désautorité simplificatrice ».

Pour l'auteur, ce « distablishment » remet en question l'ensemble des conventions architecturales. Il est donc normal dans le Kunsthall, que Kipnis considère être un exemple « précoce » de ce type d'architecture chez Koolhaas, que les rapports intérieur-extérieur soient remis en question. L'analyse que fait Kipnis du musée commence par une description de la Galerie Nationale de Mies, une des oeuvres qui selon lui participe à la synthèse (et non au « collage » avertit-il) de projets canoniques de la modernité architecturale que l'on retrouve au Kunsthall. La Galerie Nationale serait processionnelle en ce qu'elle élève l'art vers une sacralisation et, pour y arriver, se coupe des forces apauvrissantes de la ville. Le Kunsthall, au contraire, est anti-monumental, enlève l'art de sur son socle, est instable, et se place en rapport ouvert avec la ville.

À différents niveaux, ce ne sont pas tant les conclusions de Kipnis que les différentes étapes dans ses chaînes de raisonnement qui font problème. L'analyse du Kunsthall, qui tient pourtant en quelques paragraphes, est truffée d'erreurs et d'interprétations erronées. Kipnis commence en mentionnant que le Kunsthall a plusieurs entrées. Jusque là tout va bien. Puis, il affirme qu'en remontant la rampe vers l'entrée, on peut entrevoir les halls d'exposition et les

puisque même Koolhaas ne la définit pas. Ce qui est possible par contre, c'est de comprendre les diverses stratégies utilisées pour parvenir à cette liberté comme faisant partie d'une volonté de réduire l'architecture à ses composantes essentielles en éliminant du projet toute « autorité injustifiée, gouvernance non-nécessaire et convention fatiguée » (29). En ce qui a trait au Kunsthall, cela signifie de ramener le musée à la combinaison de surfaces servant à exposer l'art et d'un chemin permettant au public d'atteindre ces surfaces. Cette volonté de couper dans le gras de l'architecture, Kipnis l'appelle la « *reductive distablishment* », ce que l'on pourrait traduire par la « désautorité simplificatrice ».

Pour l'auteur, ce « distablishment » remet en question l'ensemble des conventions architecturales. Il est donc normal dans le Kunsthall, que Kipnis considère être un exemple « précoce » de ce type d'architecture chez Koolhaas, que les rapports intérieur-extérieur soient remis en question. L'analyse que fait Kipnis du musée commence par une description de la Galerie Nationale de Mies, une des oeuvres qui selon lui participe à la synthèse (et non au « collage » avertit-il) de projets canoniques de la modernité architecturale que l'on retrouve au Kunsthall. La Galerie Nationale serait processionnelle en ce qu'elle élève l'art vers une sacralisation et, pour y arriver, se coupe des forces apauvrissantes de la ville. Le Kunsthall, au contraire, est anti-monumental, enlève l'art de sur son socle, est instable, et se place en rapport ouvert avec la ville.

À différents niveaux, ce ne sont pas tant les conclusions de Kipnis que les différentes étapes dans ses chaînes de raisonnement qui font problème.

L'analyse du Kunsthall, qui tient pourtant en quelques paragraphes, est truffée d'erreurs et d'interprétations erronées. Kipnis commence en mentionnant que le Kunsthall a plusieurs entrées. Jusque là tout va bien. Puis, il affirme qu'en remontant la rampe vers l'entrée, on peut entrevoir les halls d'exposition et les

(?! amphithéâtres (*lecture halls*), à travers du verre (28). Les salles d'exposition, cela est peut-être possible, encore qu'il faut qu'il n'y ait pas de partitions temporaires déployées dans le Hall 1 et que la petite fente donnant sur le Hall 2 à partir de la rampe intérieure soit ouverte. Mais, par contre, l'auditorium, il est très difficile de même l'entrevoir. Il est derrière le mur de polycarbonate translucide (qui laisse passer la lumière, mais pas le regard) qui sépare la boutique de la rampe. L'entrée, avec ses deux portes opaques disposées en chicane et sa grosse colonne noire rend difficiles même les vues indirectes vers l'intérieur.

Kipnis termine sa visite sur le parvis. Celui-ci diffère considérablement du parvis de la Galerie Nationale de Mies parce que son caillebotis place le visiteur dans un rapport vertigineux au sol et que sa surface se prolonge assez loin vers la rue pour sembler s'y connecter. Le visiteur terminerait donc sa visite légèrement étourdi et debout dans le trafic. Dans les faits, contrairement à ce qu'affirme Kipnis, le plancher du parvis ne donne pas cette impression de sol instable. Il est trop profond, trop épais, pour offrir une vue d'ensemble de qu'il y a en-dessous, et de toute façon, la noirceur de la tranchée combinée à la forte luminosité de l'espace du parvis, fait qu'il est très difficile de voir le sol de la tranchée à partir du parvis, et encore plus d'y ressentir un vertige. La nuit, de puissants projecteurs éclairent le parvis par en-dessous, à partir de la surface de la pente de la digue, de façon à éblouir toute personne qui regarderait vers le bas. D'autre part, la prolongation du parvis vers la rue tient d'une interprétation forcée qui ne va ni avec l'expérience que l'on fait lors d'une visite, ni avec les photographies que l'on peut faire de cette partie du bâtiment, ni avec les dessins en coupe de cet espace, ni avec les maquettes réalisées par OMA, ni même avec les intentions de l'architecte qui voulait que le parvis « flotte » au-dessus de la digue.

Alors quel est donc la raison de ce décalage important vis-à-vis la réalité? Je crois que Kipnis arrive à certaines conclusions, puis force la matérialité du bâtiment à se conformer à ses interprétations. Par exemple, il est vrai qu'une surface translucide peut donner une idée de ce qui se passe derrière elle, mais seulement dans certaines conditions; il est vrai qu'un caillebotis donne souvent un effet de transparence, mais seulement dans certaines conditions d'éclairage. Puis que le parvis se prolonge visuellement dans la rue pour que le visiteur se trouve « debout dans le trafic », c'est là quelque chose de plus difficile à expliquer. Il y a un lien à la rue, mais celui-ci tient à une proximité physique et à un fort lien auditif plutôt qu'à une continuité visuelle. En fait Kipnis, dans « Recent Koolhaas », analyse le Kunsthall, qui est achevé depuis quelques années au moment de l'écriture de son article, de la même façon qu'il analyse la Bibliothèque de Jussieu, la Miami Opera House and Concert Hall, le New Tate Museum et la Cardiff Opera, qui sont des projets de concours dont la matérialisation la plus avancée prend la forme de maquettes et de rendus bi-dimensionnels. Alors qu'il tente de faire une analyse concrète, Kipnis, en sortant les matériaux de leurs conditions d'utilisation réelle et en s'appuyant avant tout sur leurs caractéristiques usuelles, retourne vers une analyse abstraite déconnectée de la réalité, vers une analyse qui s'apparente à celles qui affirmaient que le verre de l'architecture moderne est un gage absolu de transparence.

Le détail de la matérialité du Kunsthall est toutefois correctement abordé par quelques auteurs. D'abord Schneider (1992) qui s'intéresse à la transparence du Kunsthall, aux nuances de teintes vertes, bleues et grises qui manipulent en douceur l'apparence du monde extérieur et font paraître artificielle la végétation du parc. Puis, même s'il ne s'agit pas d'un travail systématique et complet, il y a aussi Melet (1993) qui, dans « De Perfecte Wanorde », « Le chaos parfait », repris en bonne partie en langue anglaise sous le titre « OMA : from no detail to

NO-Detail » dans Melet (2002), se penche sur la question des détails au Kunsthall. Le terme « NO-detail » provient d'une entrevue où Koolhaas affirmait à propos des détails du NDT, « *no money, no detail* » (Koolhaas, 1993 : 10; S : 333). Le Kunsthall, affirme Melet à la suite de Koolhaas qui disait la même chose en entrevue, utilise des détails qui libèrent l'attention d'envers le particulier, pour la laisser se porter sur l'ensemble. C'est ce que Melet appelle le « NO-detail », i.e. le détail qui permet aux matériaux de se superposer sans qu'il y ait apparence d'intervention de la main de l'architecte. Puis Melet montre comment les détails de façade, bien au-delà du laisser-faire que l'on pourrait attribuer au NO-detail, sont en fait des élaborations assez complexes qui tentent de communiquer des impressions de lourdeur et de légèreté au visiteur.

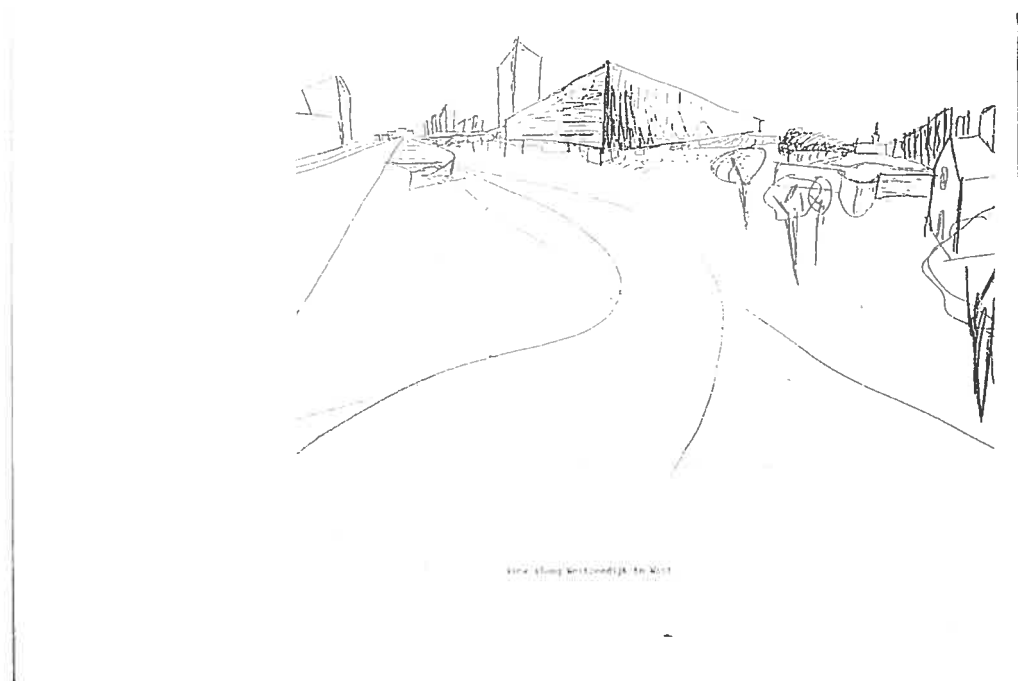
4.1.3.2. *Ce que les architectes ont à dire*

L'architecte lui-même, Koolhaas, est très peu loquace quand vient le temps de parler du Kunsthall. Dans les entrevues et les conférences datant de la période de conception du projet, Koolhaas parle surtout de ses projets urbains, avec le vide comme thème central. Des présentations où il n'y a parfois pas présence d'architecture, que des textures urbaines vues de très haut, abstraites. Le texte de présentation du Kunsthall (Koolhaas, 1994c) explique d'ailleurs le bâtiment comme s'il s'agissait quasiment de la pure résultante d'exigences programmatiques et contextuelles, où les espaces d'exposition sont en continuité avec l'extérieur et où les interventions des architectes se limiteraient à un minimum : diviser une rampe existante en deux, renverser la pente d'une rampe et y établir des terrasses, etc. Cette superficialité doit être comprise comme faisant partie du *modus operandi* d'OMA, qui, comme le dit von Moos (1988 : 93), « croit dans la nature profonde des choses superficielles, et méprise

la superficialité du dogmatisme idéologique ». Nous reviendrons plus tard à tout ce que l'on retrouve implicitement exprimé dans ce texte.

Pour une présentation plus explicite du bâtiment, il faut se tourner vers un texte d'Hoshino publié dans la revue japonaise *Kenchiku Bunka* en 1995, où l'architecte japonais affirme que l'intention de départ était de « faire quelque chose comme la ville elle-même, avec toutes sortes d'espaces, toutes sortes de choses se déroulant côte-à-côte sans relations entre-elles, et la gamme des différences elle-même produisant la richesse du tout » (Hoshino, 1995 : 78).

La question du minimalisme des gestes architecturaux employés revient d'ailleurs dans ce texte. Les architectes se seraient limités à un nombre restreint d'actions significatives. a) Amener la boîte-bâtiment aussi proche que possible de la digue pour accentuer les contrastes ville / nature; bruit / tranquillité; terre haute / terres basses et exposition au nord / exposition au sud. b) Diviser le plan du bâtiment selon les proportions 4-1-2 (halls-rampe-auditorium); constituer un lien parc-digue et maintenir une voie de service (pour les ambulances se rendant à l'hôpital tout près) qui tous deux traversent le bâtiment; diviser horizontalement l'espace des halls (le 4 du 4-1-2) pour produire deux halls; diviser verticalement la rampe parc-digue (le 1 du 4-1-2) pour créer deux rampes parallèles. c) Ajouter une rampe menant au toit; la diviser en deux; lui imprimer une rotation de 15 degrés pour qu'elle laisse passer la lumière. Bien sûr, il s'agit d'une explication rétroactive qui n'a rien à voir avec les multiples tâtonnements (voir [50], par exemple) qui caractérisent le stade de la conception du projet. Ce qu'il faut retenir, c'est le minimum de gestes considérés comme valides par les architectes.

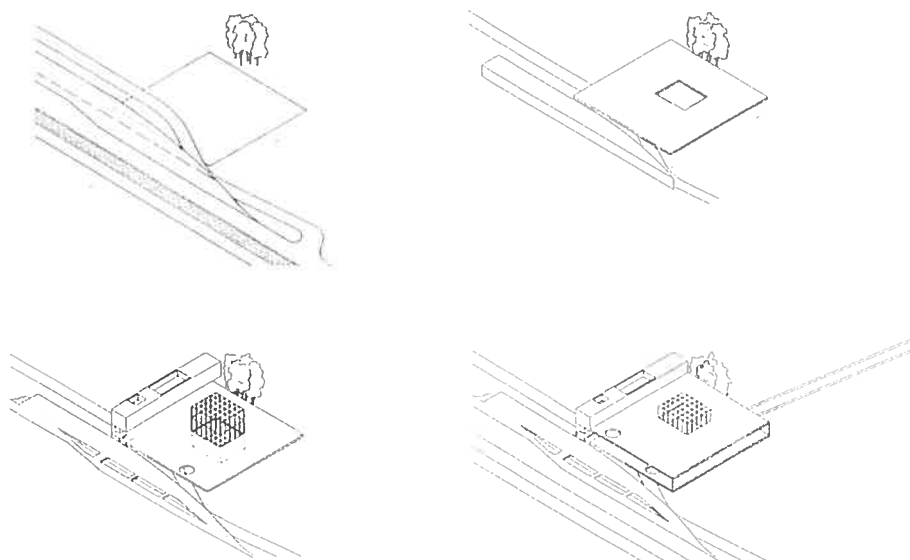


42 Illustration du Kunsthall à l'étape du Robot

4.1.4. *Historique du projet*

Ce qui suit s'appuie principalement sur les documents des archives du Netherlands Architecture institute de Rotterdam. Les références sont données aux numéros des boîtes de documents lorsque qu'il est pertinent de le faire. Étant donné que ces documents d'archives ne sont pas classés chronologiquement, qu'ils ne sont généralement ni datés, ni signés; étant donné aussi que ces archives sont incomplètes du fait que de nombreux documents (entre autres, plusieurs maquettes de travail et croquis fait de la main de Koolhaas) sont vraisemblablement manquants, il ne sera pas question ici d'établir l'historique définitive et détaillée du projet. Plutôt, nous tenterons de définir les principales étapes du projet en nous concentrant sur la question qui nous intéresse, soit celle des rapports intérieur-extérieur. Nous pourrons ainsi suivre l'évolution des idées et des intentions vers leur matérialisation dans le bâtiment achevé.

Le premier stade du Kunsthall, c'est ce que nous appellerons ici, l'étape du

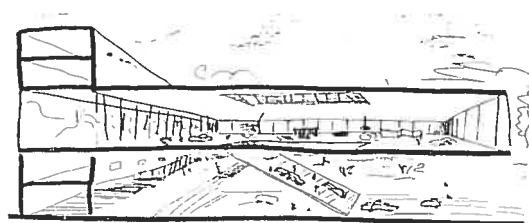


43 Axonométries du Kunsthall à l'étape du Robot

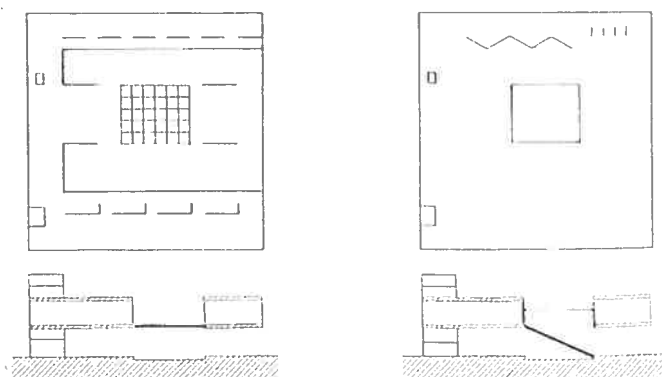
Robot [42-48]. C'est un grand volume opaque, un carré de soixante mètres de côté³⁶, au centre duquel se trouve un vide de quinze mètres de côté. Ce vide, c'est le Robot, ainsi nommé parce que ses murs, son plafond et son plancher sont mobiles relativement au reste du bâtiment. OMA propose huit configurations principales, parmi lesquelles on voit le Robot se transformer successivement en auditorium, en gigantesque puit de lumière, en patio intérieur puis en rampe permettant aux automobiles de pénétrer à l'intérieur du bâtiment.

La structure du Kunsthall est alors constituée d'une série de poutres vierendeels. Les poutres vierendeels sont caractérisées par une absence de membrures en diagonales; les tensions latérales sont compensées aux extrémités des poutres

³⁶ La Galerie Nationale de Mies est un carré de 54 mètres de côté. Le ZKM et la TGB de Koolhaas sont des cubes de respectivement 60 mètres et 100 mètres de côté.

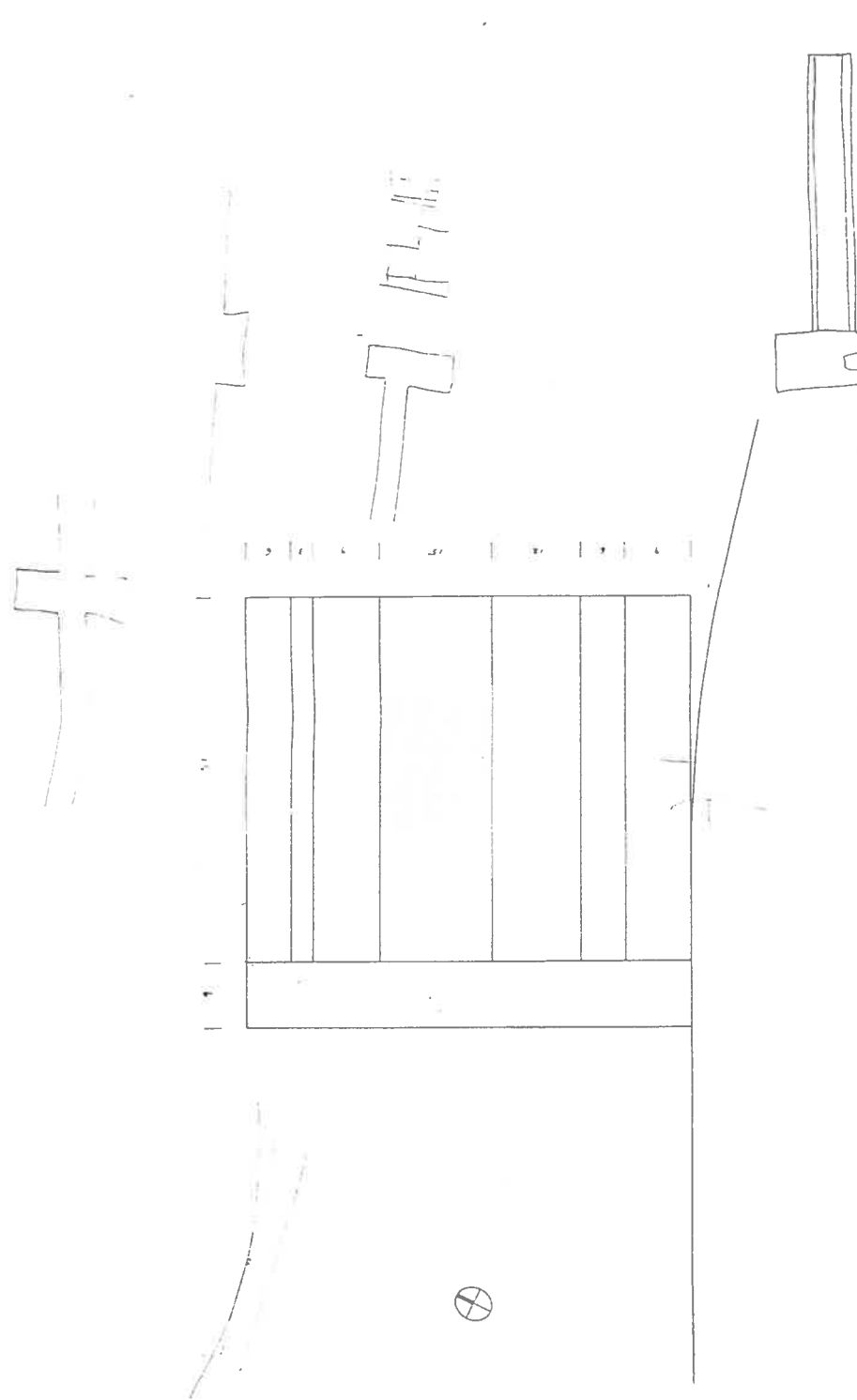


44 Coupe-perspective du Robot, montrant des voitures grimpant dans le bâtiment

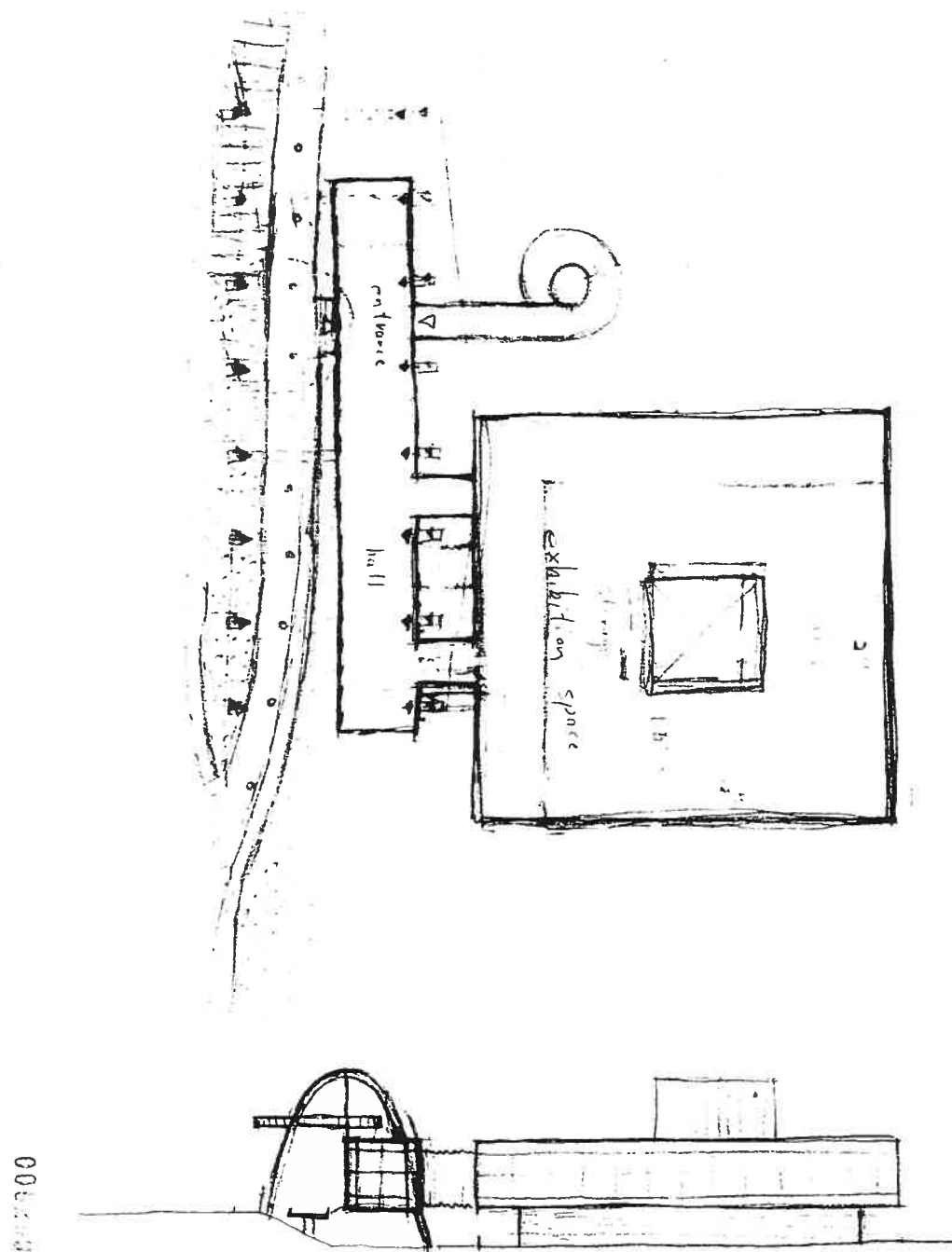


45 Plans et coupes des différentes configurations du Robot

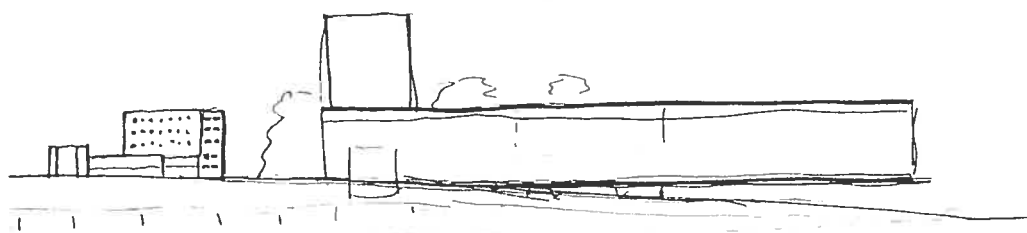
par des membrures verticales plus grosses et/ou plus rapprochées dont la hauteur est celle de l'espace habitable. Le visiteur se déplace donc à travers l'épaisseur même de la poutre dont les membrures horizontales du haut et du bas passent respectivement dans le plafond et le plancher. Ces poutres se déploient en ce qui semble être un gigantesque porte-à-faux de cinquante-et-un mètres de long, à partir d'un volume de neuf mètres de large qui sert de point d'ancrage. Ce volume sert d'entrée et d'antichambre aux salles d'exposition. Formellement, il constitue le contrepoint vertical à l'horizontalité générale du projet. Contrepoint qui sera assuré, dans la version définitive du Kunsthal, par



46 Plan schématique, phase Robot, montrant les distances entre les poutres vierendeels



47 Phase Robot avec entrée modifiée, noter le contact ambigu à la digue (probablement FH)

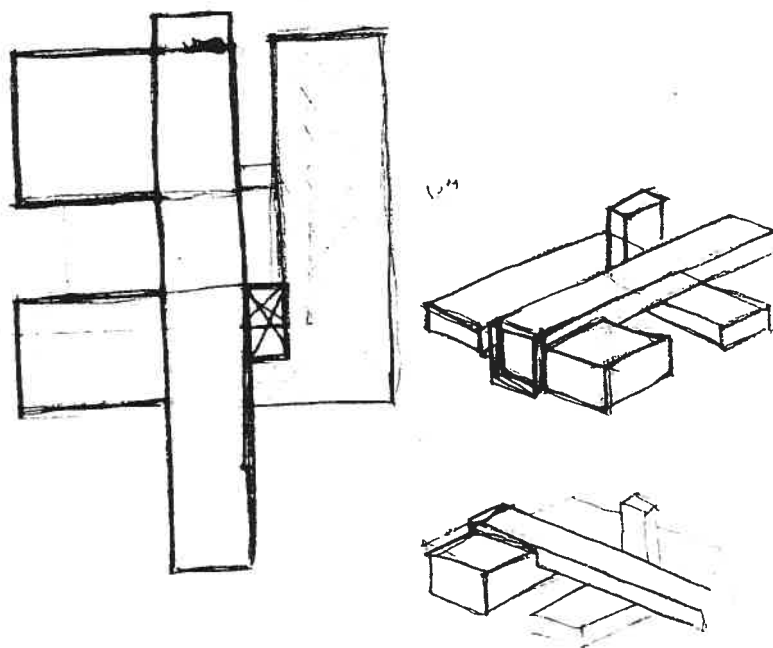


48 Croquis, élévation sud, phase Robot

le grand parallélépipède des services.

À cette étape, il semble qu'il y ait une volonté de laisser l'espace du parc passer sous le bâtiment en réduisant le plus possible les points de contact avec le sol. La connection parc-digue ne fait pas l'objet d'un traitement particulier et est permise par de simples escaliers placés en retrait du Kunsthall. La position de l'édifice relativement au boulevard varie d'un dessin à un autre. Parfois, le musée est placé en contact avec la digue, couvrant du même coup la voie de service; d'autres fois le musée est placé en retrait, laissant la voie passer entre lui et la digue. La composition de l'espace intérieur suit les bandes formées par les poutres vierendeels et le volume longitudinal qui fait l'entrée.

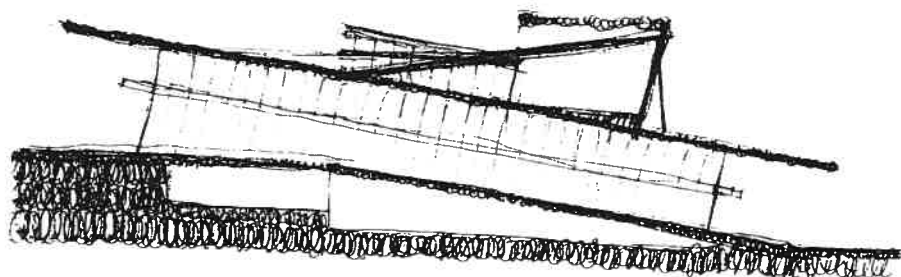
La deuxième grande étape suit la remise en question du projet par le nouveau



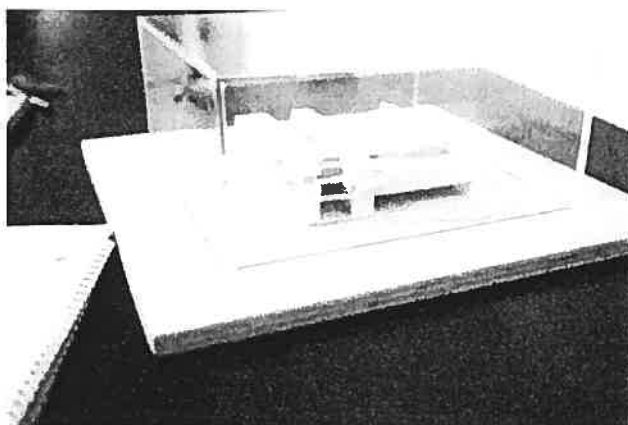
49 La rampe et les fonctions exprimées sous forme de volumes (probablement FH)

directeur du musée qui n'appréciait guère la version Robot. Un document daté du 15 novembre 1988 et signé van Krimpen redéfinit les demandes programmatiques. On retrouve dans ce document des demandes pour des fonctions qui ne seront pas intégrées au projet final, soit un stationnement souterrain et un petit pavillon d'exposition à l'écart du bâtiment principal (« *a small exhibition outbuilding* »). Notons aussi qu'à cette étape, le musée est définitivement situé à cheval sur la digue, malgré tous les problèmes que cela entraîne sur le plan de la réglementation hollandaise. Il faut voir ce choix d'emplacement comme entrant dans une logique de recherche de difficulté et faisant partie d'une volonté d'entrer en collision avec les éléments forts du site.

D'ailleurs, la principale caractéristique de ce nouveau stade de conception est la division en quatre du bâtiment par la croix formée par la rencontre de la voie piétonne de l'axe nord-sud et de la voie automobile de l'axe est-ouest. C'est



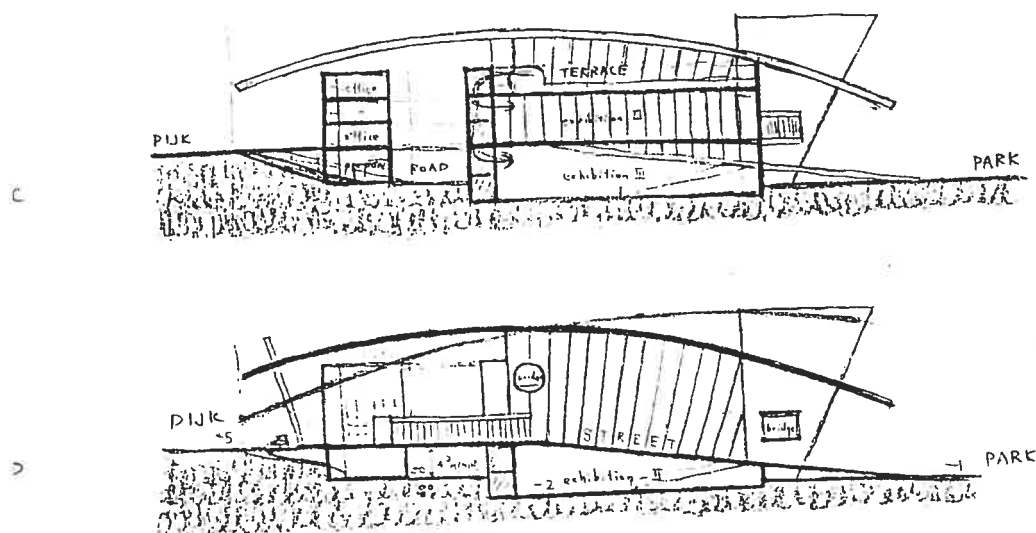
50 La rampe (noter ses deux étages superposés) couverte d'un grand toit en coupe (FH)



51 Maquette de travail, avec la rampe côté est, la toiture mouvementée et la route qui creuse une faille à travers le bâtiment

à ce moment que débutent tous les problèmes associés à l'opposition entre les demandes de continuité muséale et les ruptures imposées par les « nécessités » urbaines.

La rampe piétonne devient alors la principale figure dans les esquisses de projet. On la représente généralement comme un long espace occupant un volume rectangulaire qui génère un corridor plutôt bas de plafond [49-51]. La photo de maquette [51] montre un projet qui explore un langage de parallélépipèdes éclatés dans l'espace. La rampe se trouve alors (toujours) du côté est du bâtiment. Le toit en pente du pavillon qui dépasse la ligne faîtière du musée rappelle ceux des logements de Fukuoka. Remarquons l'extension au sol du côté est qui ne sera pas du projet final, mais qui correspond plus ou moins

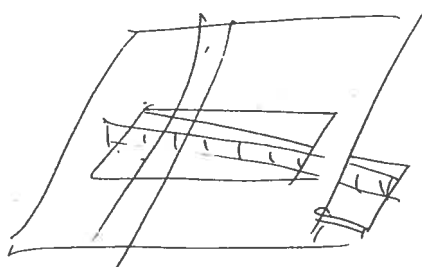
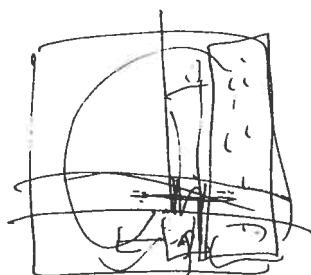


52 Rampe profitant d'un haut dégagement et élément signalétique (pavillon) côté parc. La route creuse une tranchée à travers le bâtiment (FH)

à l'endroit où un jardin d'hiver sera éventuellement planifié (cf. les dessins dans Koolhaas, 1989b). Une semblable extension projette également une salle d'exposition vers le parc sur l'élévation nord.

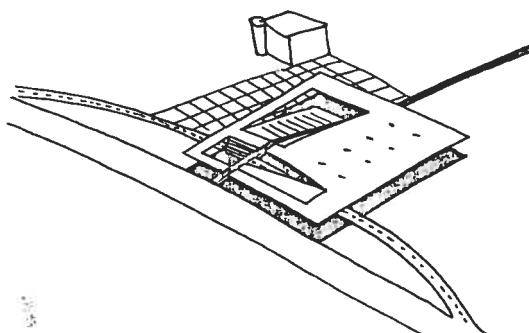
Par contre, un dessin fait par Hoshino [52], montre une rampe qui profite d'un généreux dégagement vertical, qui est en contact avec les espaces d'exposition à travers une baie vitrée, et qui est traversée par des ponts (« *bridges* ») qui permettent aux visiteurs de croiser la rampe (qui est d'ailleurs, ici, étiquetée « *street* »). La grande courbe en toiture est une expression de la rampe qui traverse le bâtiment. La voie de service fend le bâtiment en deux sur toute la hauteur et d'autres ponts permettent la traversée de la tranchée ainsi créée. Au sud de celle-ci, on retrouve trois étages de fonctions empilées les unes par dessus les autres; au nord, une bande de rampes (dans la zone hachurée) parallèle à la route. Ces rampes débouchent sur une grande terrasse en toiture et sont exprimées comme des volumes verticaux qui ressemblent pratiquement à de petites tours.

À cette époque, la spirale de circulation du musée passe encore dans tous

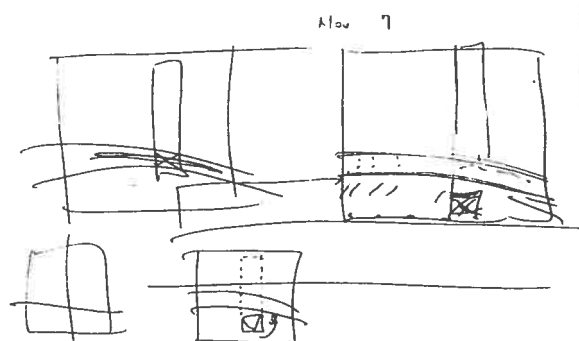


53a Les circulations, avec l'auditorium à l'est (RK) **53b** Croquis conceptuel (RK)

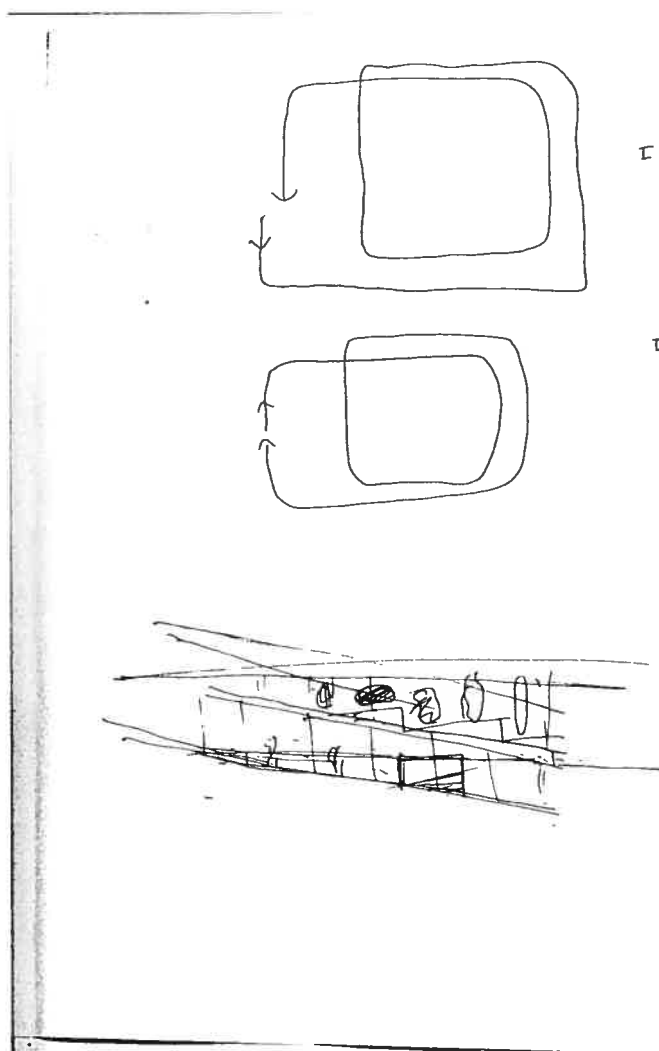
les quadrants du projets [53-54]. L'équipe de conception ne parvient à la simplification des circulations du bâtiment que lorsque la pente de l'auditorium est placée de façon à suivre une pente inverse à celui de la rampe publique [55]. C'est alors que la circulation, telle qu'exprimée dans les croquis de Koolhaas peut compléter un circuit simple en spirale [56]. Les deux axes de circulations extérieures sont à ce moment signifiés en toiture par une grande croix de verre



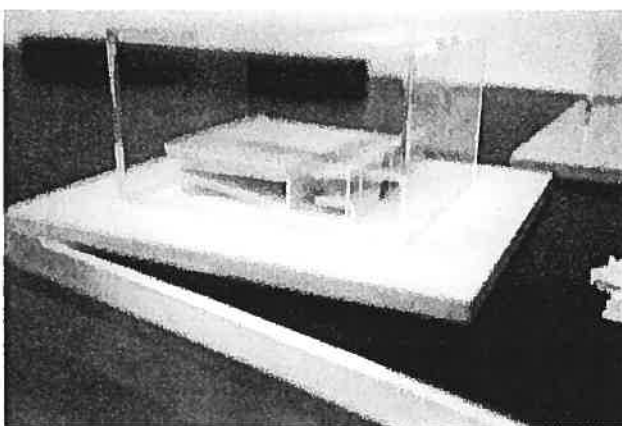
54 La pente de l'auditorium suit celle de la rampe et la circulation passe dans les quatre quadrants



55a Croquis du croisement des circulations (RK, 7-11-1989) 55b Coupe schématique dans la rampe avec les mentions "ou", "inside" et "6", la rampe est représentée comme un objet autonome qui traverse le bâtiment sans s'y connecter (RK)



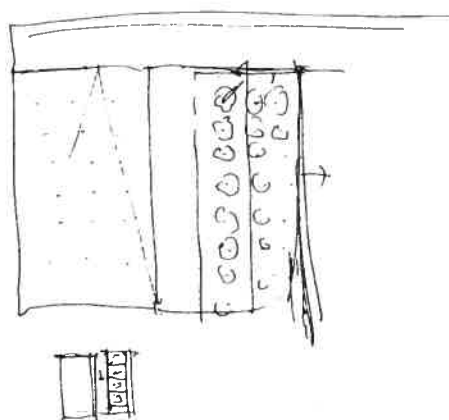
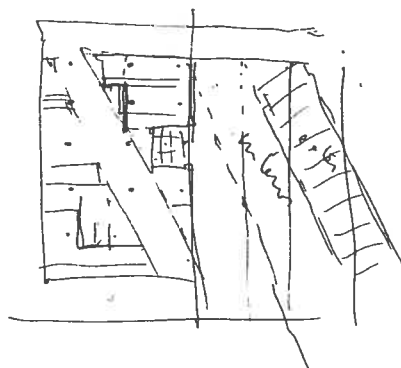
56a Croquis montrant comment la circulation peut s'effectuer dans deux sens différents (RK) **56b** L'entrée laisse voir la pente d'auditorium en sens inverse à la pente de la rampe et des arbres sont placés sur des paliers de la rampe de toit; la ligne horizontale centrale qui passe au niveau du haut de la porte d'entrée correspond au deuxième étage du bâtiment (RK)



57 Maquette de travail, avec la route et la rampe marquées en toiture par des bandes de verre

qui permet à la lumière de pénétrer à l'intérieur du bâtiment [57].

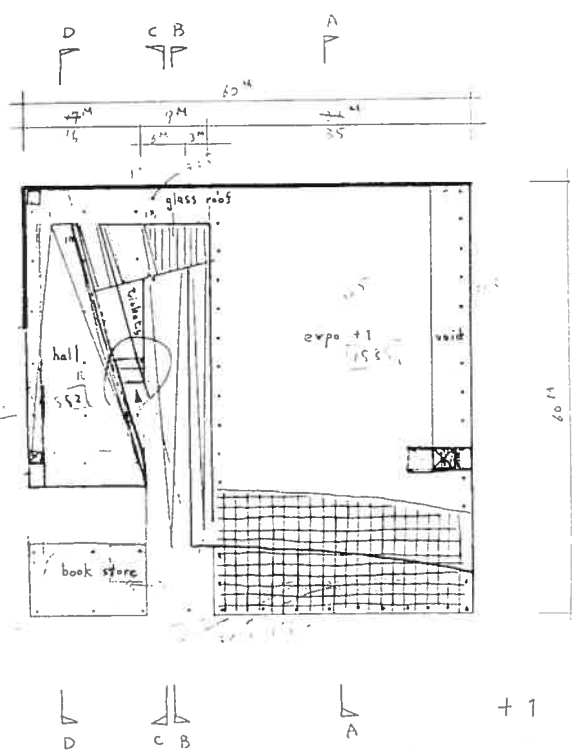
C'est à ce moment également que la rampe de toiture est déplacée en diagonale [58] de manière à laisser la lumière atteindre les espaces situés en contrebas. Elle part alors pratiquement du coin nord-ouest du bâtiment [59]. Une maquette la montre même dépassant en porte-à-faux sur l'élévation nord. Elle reviendra vers le centre dans le projet final. L'entrée est alors située au point de jonction de l'auditorium et de la rampe parc-digue [56b]. Des arbres apparaissent en



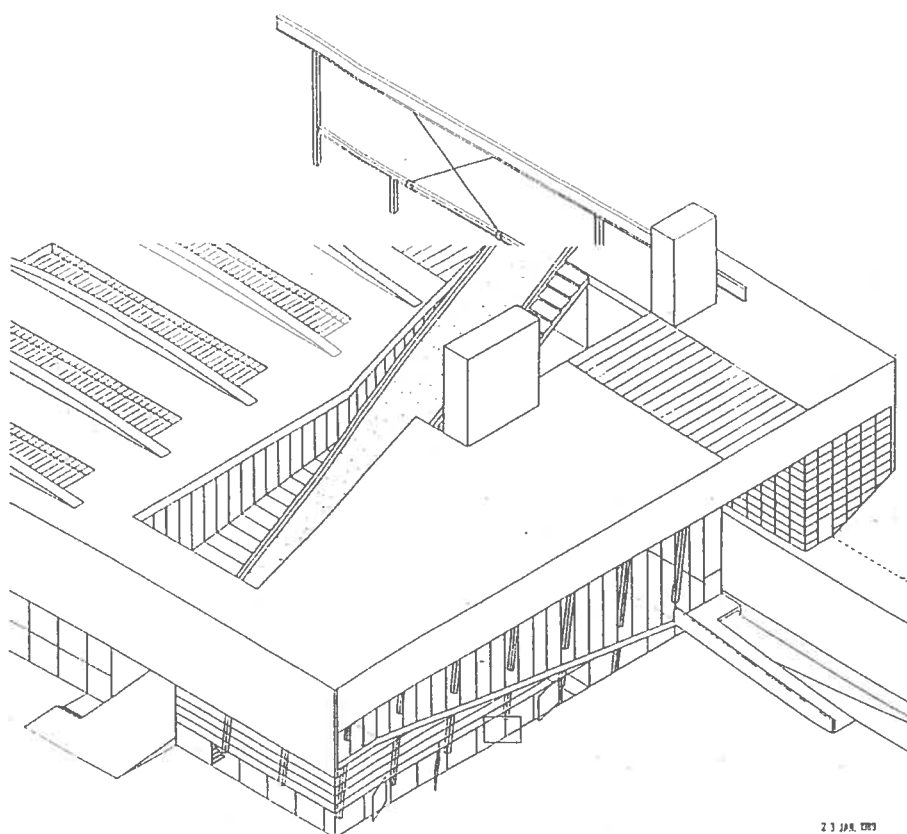
58a Organisation par bandes de l'espace du Kunsthal, avec la rampe de toit qui part du coin nord-ouest, l'entrée au milieu de la rampe et les mentions "interior" et "exter" le long de la paroi coupant la rampe en deux (RK)
58b Grand espace (intérieur?) en pente et arbres (en toiture?); noter la division du plan en deux parties égales (RK)

toiture pour parfois former une véritable forêt. L'angle de la rampe correspond à la création d'une exception relativement à la géométrie orthogonale du plan du projet. Pendant la conception du Kunsthal, Hoshino a fabriqué une série de neuf petites maquettes correspondant aux lettres « A » à « I » et ce n'est qu'avec la maquette « H » que l'on retrouve l'idée d'imprimer une rotation à la rampe de toit (Jacob, 2001).

Une série d'axonométries datées du 23 janvier 1989 [60a-60b] montre le bâti-

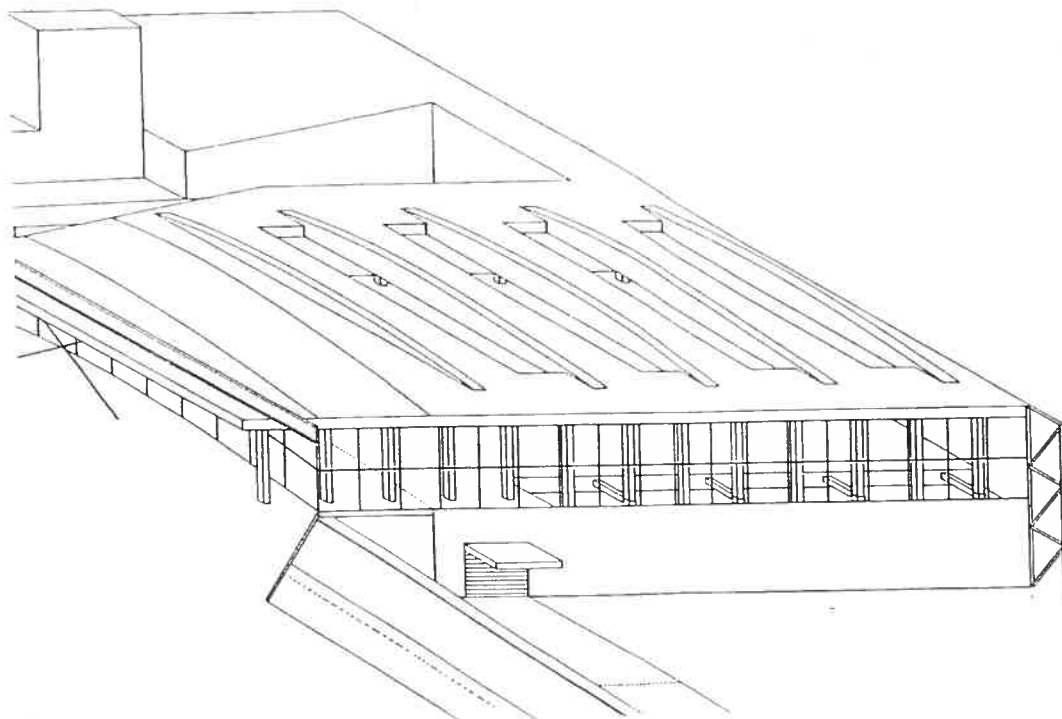


59 Plan niveau digue avec le parvis qui s'avance profondément dans le Hall 2 et une entrée encore irrésolue (encadrée); remarquer la rampe de toit qui part pratiquement du coin nord-ouest (FH)



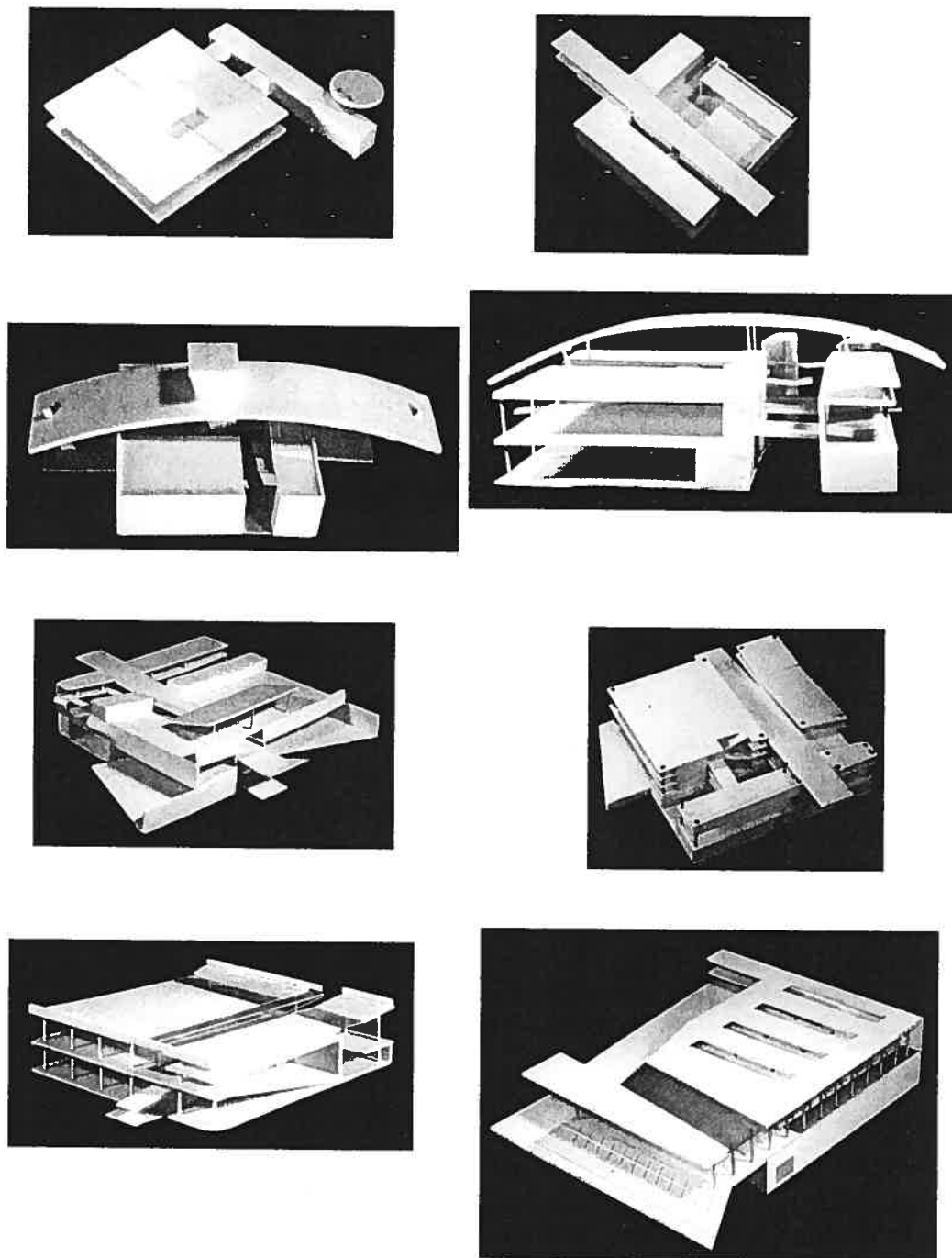
60a Dessin de présentation avec monte-charge au-dessus du volume des bureaux (23-01-1989)

ment rendu à un stade de conception relativement avancé. Les principales différences avec le projet final sont les suivantes : 1) présence d'appendices divers qui seront progressivement éliminés (une marquise sur l'élévation est pour faciliter le chargement et le déchargement des oeuvres d'art; des structures métalliques en coin qui seront éliminées; une rampe extérieure permettant d'évacuer l'auditorium); la présence d'un monte-charge dont le volume se prolonge sur le toit des bureaux; 2) les colonnes du vide du Hall 2 sont mises en valeur sur le côté est; elles seront plus tard mises en retrait de la façade et intégrées à l'intérieur d'un mur de placoplâtre; la mezzanine du Hall 2 mesure le double en longueur par rapport à la version finale; 3) présence de vitrage du côté est de la rampe, placé de manière à ouvrir celle-ci sur le Hall 2; le toit de verre de la rampe principale est plat et définit un espace plutôt bas relativement à celui



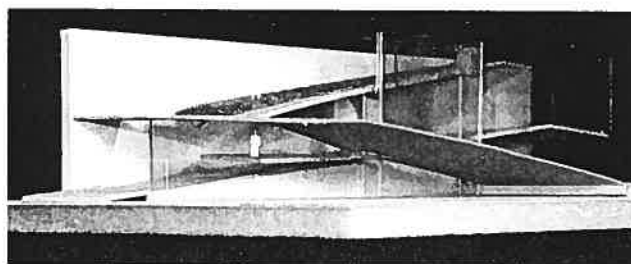
60b Axonométrie, noter la structure qui longe la façade est (23-01-1989)

produit par la solution finale adoptée, soit un toit en pente; 4) l'axe de la voie de service est souligné en toiture par ce qui, selon les conventions utilisées dans les dessins, s'apparente à une grande bande de verre qui traverse le bâtiment d'est en ouest; cette projection est reprise sur le sol du Hall 2; 5) présence de quatre grandes portes pivotantes en verre sur la façade ouest qui permettent au restaurant de s'ouvrir sur le parc; 6) il manque plusieurs colonnes devant l'entrée sud, on ne retrouve pas encore l'idée du « catalogue de colonnes ». Néanmoins, rendu là, le projet a déjà acquis ses principales déterminations. Ce qu'il reste à effectuer, c'est du peaufinage.



61a Série de maquettes montrant les différentes étapes du travail de conception (OMAR-502)

À travers cette démarche de conception, des dessins du Robot au musée pratiquement tel que construit [61a-61b], certaines lignes de force peuvent être suivies :



61b Maquette du système de rampe (final)

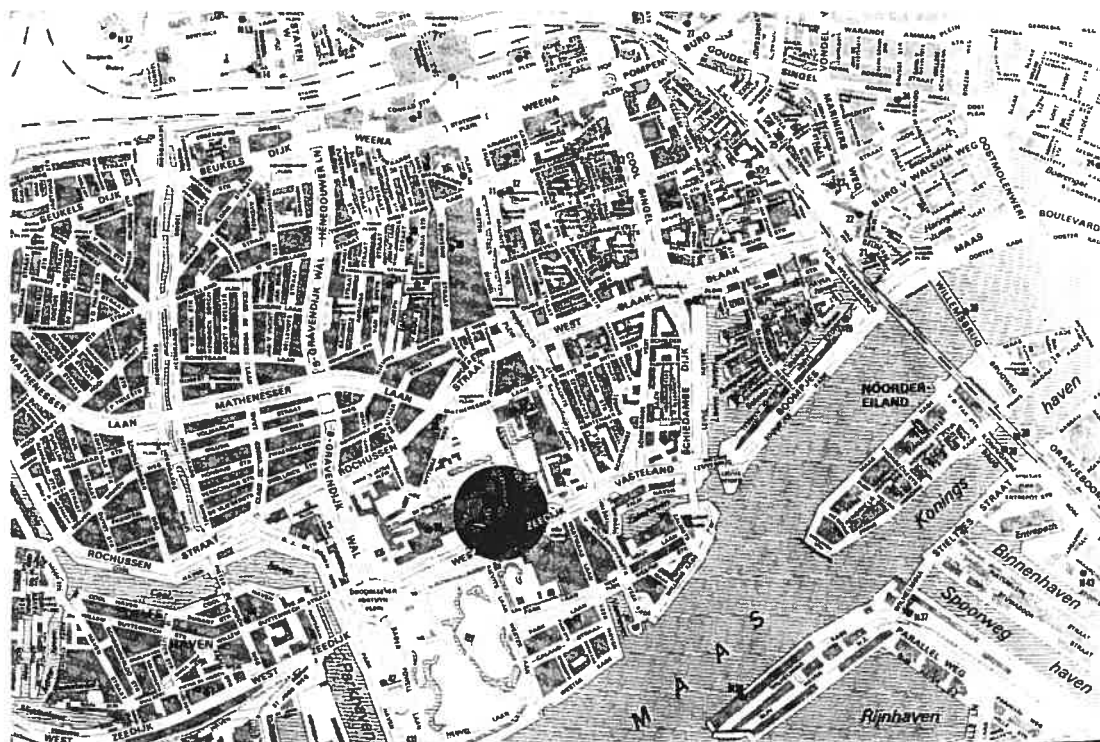
- 1) La volonté d'établir un lien continu entre la surface du sol extérieur et le musée.
- 2) La volonté de laisser passer le parc et la voie de service; d'interrompre le moins possible les circulations existantes.
- 3) Mais en même temps, la volonté de placer le bâtiment de façon à ce qu'il se trouve en contact avec la digue et les deux axes de circulation. Ce contact prend un aspect violent après le Robot.
- 4) L'utilisation d'éléments mobiles permettant des configurations changeantes. Au départ, il n'y a qu'un élément mobile et celui-ci est mis en valeur. À la fin, les éléments mobiles sont dispersés partout à travers le bâtiment et sont pratiquement cachés.
- 5) Le dynamisme spatial. Au départ ce dynamisme est confiné aux poutres vierendeels qui doivent créer une « forêt » désordonnée. À la fin, on le retrouve dispersé à travers tout le bâtiment, habitant jusqu'aux détails. Les colonnes suivant une disposition en carré dans le Hall 1 seront décalées pour créer un espace avec des percées en diagonale.
- 6) L'apparence générale du Kunsthall passe par plusieurs transformations, mais à force d'éliminer les différentes projections spatiales, on en revient à l'idée de départ, i.e. une grosse boîte avec du vide en dessous. Bien sûr ce qui est

boîte et ce qui est vide se complexifie avec le temps. Les dimensions du carré, par contre, ne bougent pas : soixante mètres par soixante mètres. Le retour à la forme orthogonale doit être comprise comme participant à l'élimination des formes communiquant les fonctions internes vers l'extérieur. Notons en particulier l'élimination de l'expression de la rampe principale et de la tranchée vis-à-vis l'extérieur. Au début, la rampe est exprimée par un grand toit courbe, puis par une bande de verre en toiture. À la fin, il n'y a plus que les béances dans les façades nord et sud du bâtiment (ainsi que deux poutres en toiture). Comme si le champ d'expression de cet élément du projet était compressé pour en bout de ligne ne correspondre qu'à l'élément lui-même.

Il y a dans le travail d'OMA, un processus de simplification et de complexification du projet. Simplification parce que, comme dirait Kipnis (1996), on coupe dans le gras; on élimine les distractions inutiles qui pourraient éloigner la pensée des concepts de base. Par exemple, on élimine les structures en coin, les rampes extérieures inutiles et on maintient l'agitation formelle en toiture à un strict minimum de façon à ne pas déranger l'image de parallélépipède du bâtiment. Puis cette simplification peut devenir densification (une forme de complexification) lorsqu'un élément se met à servir à des usages multiples, comme, par exemple, lorsque la pente de l'auditorium se met à servir de rampe de circulation. Un élément à usage-double plutôt que deux éléments à usages simples. Puis, participant également à cette complexification, il y a toutes ces symétries que l'on fait, pour ensuite subtilement les défaire, des symétries qui sont dans chacune de leurs parties, ajustées aux conditions locales à l'intérieur du bâtiment. Par exemple, ces formes triangulaires créées en plan de part et d'autre de la rampe du toit lorsque celle-ci est déplacée pour laisser passer la lumière. Les triangles niveau rampe principale qui deviennent respectivement boutique et billetterie (une asymétrie de fonctions; voir plan niveau parc [77e] et plan niveau digue [77f]); les triangles niveau rampe de toit dont l'un est carré, mais dont le petit côté de l'autre est légèrement placé en angle de façon à suivre la route de service deux étages plus bas (une asymétrie de formes; voir plan niveau toit [77h]).

Quelques points de repère

- 18 mai 1987 - Dessins du Robot
- 15 novembre 1988 - Réception par OMA du nouveau programme du musée.
- 7 février 1989 - Les grandes lignes du projet sont déjà définies.
- 10 août 1989 - Élaboration des dessins qui iront dans le Press Book.
- 10 novembre 1989 - « *Inventory of problems* », signé Fumi.
- Fin 1989 - Publication dans des périodiques de dessins du bâtiment
- 12 juillet 1990 - Les plans de constructions (bleus) sont sortis.
- 13 octobre 1992 - Fax de la direction du Kunsthall à OMA « *Wim complaining that people cannot find entry* ».
- 16 octobre 92 - Travail sur les rideaux pour que la circulation puisse se faire même lorsqu'ils sont déployés.
- 30 octobre 1992 - Ouverture officielle du bâtiment
- 8 avril 1993 - Hoshino veut mettre du travertin devant l'entrée du hall 1.
- 19 octobre 1993 - Koolhaas refuse que l'on fasse une billetterie dans le hall 1.
- 7 février 1994 - Travail sur la séparation de l'auditorium du Hall 1 et du Hall 2.
- 12 avril 1994 - Travail sur les rideaux.



62a

4.2. Décomposition spatiale des rapports intérieur-extérieur

4.2.1. Les rapports entre l'ensemble du bâtiment et le site

4.2.1.1. Situation générale

L'adresse du Kunsthall est le Westzeedijk 341. Le bâtiment est situé à Rotterdam aux Pays-Bas, entre un parc et une digue haute de six mètres (Westzeedijk) sur laquelle passe le Maas Boulevard. Cette digue protège la ville contre les crues du grand fleuve Maas qui passe à quelques centaines de mètres de là avant d'aller



62b

62a Situation du Kunsthall dans la ville de Rotterdam (à partir de Groenendijk *et al*, 1987) 62b Rotterdam après le bombardement allemand du 14 mai 1940 (S)

se déverser à travers la Nieuwe Waterweg dans la Mer du Nord. Au sud du Kunsthal, on retrouve aussi quelques zones résidentielles ainsi que les installations portuaires de Rotterdam, le plus important port au monde. Au nord du Kunsthal, on retrouve le centre-ville avec ses voies larges et sa grille orthogonale, avec son centre des affaires et sa gare ferroviaire [62a].

Rotterdam ayant été presque entièrement rasée pendant la deuxième guerre mondiale [62b], le centre-ville est constitué d'une architecture et d'un urbanisme moderne. Koolhaas (1999f) parle d'avoir « eu la bonne fortune de grandir dans une ville fraîchement détruite ». La ville s'est reconstruite suivant les plans de Witteveen d'abord (1941), puis de van Traa dont le Inner City Reconstruction Scheme date de 1946. Le Kunsthal, tel que situé présentement, soit à l'extrémité sud du parc et dans l'axe de circulation piéton, avait été prévu par le Inner City Plan produit par la ville de Rotterdam en 1985 (cf. à ce sujet, Wortmann, 1993).

Le nom même du Museumpark réfère bien sûr au nombreux musées qui se situent à proximité ou à l'intérieur même du parc [63, 64]. En plus de la construction du NAI (1988-1993) et la rénovation des villas de Brinkman et van der Vlugt, il faut souligner qu'en 1991, une aile a été ajoutée à l'arrière du Musée van Boymans (architecte A. J. van der Steur, 1928-35) par Huber-Jan Henkalet et qu'en 1995, une



63



64

63 Musée van Boymans 64 Relation NAI (à gauche) - Musée Boymans (à droite) à partir du Museumpark

extension au Natuurmuseum a été construite par Mecanoo.

4.2.2. Approches

Deux approches sont possibles. Soit l'arrivée côté digue, ou encore l'arrivée côté parc. Nous nous attarderons à l'approche côté parc qui se fait en plusieurs étapes et à pied. 1) D'abord à travers le « vestibule » (ou « verger », à cause de ses pommiers), « surexposé » et « brumeux » (Brunier, 1996), avec ses arbres dont les troncs étaient, à l'origine, couverts de chaux, son sol de coquillages blancs [65]. Au sud, l'espace est délimité d'un côté par un long mur couvert d'un matériau métallique réfléchissant qui donne l'effet d'un miroir déformant, et de l'autre côté, par un haut mur noir. Entre ces deux murs, une poutre métallique crée une espèce de portail. De là, on aperçoit au loin, à travers les arbres, le Kunsthall. 2) Ensuite, on traverse le « podium », une grande surface d'asphalte qui couvre des sols contaminés et que Brunier (1996), voulait comme « tombée du ciel », puis, on emprunte un chemin pavé [66] menant à 3), un pont de béton [67a-67b] qui décrit une courbe au-dessus un champ de fleurs, le « Jardin romantique » ou « Jardin des amoureux », où des arbres couverts de *hydrangea p.* et de *olea m.* s'opposent aux arbres manucurés du verger d'entrée. L'artificialité de l'aspect naturel de cette zone est par contre confirmée par la ri-



65



66



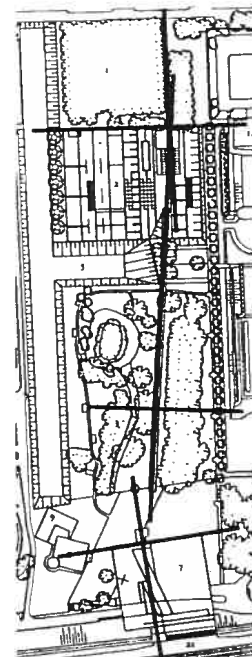
67a



67b

65 Le verger, le mur noir à gauche, le mur-miroir à droite 66 Avant le pont, avec le Kunsthall en bout de perspective 67a Le jardin des amoureux avec le pont en arrière-plan au centre 67b Du haut du pont, avec la rampe du Kunsthall visible

vière de pierres et de fragments de verre bleu (qui suit les traces d'un cours d'eau qui existait à l'origine), et de façon plus implicites par les plantations zonées d'annuelles, la coupe sélective de branches d'arbre pour ouvrir des vues et la propreté générale du sol (au départ, Brunier voulait peindre les troncs d'arbre de couleurs vives; Koolhaas (1996h : 89) parle de la tendance de Brunier à vouloir « violer » la nature, à vouloir lui enlever son caractère naturel). Le pont est percé de petit trous en verre translucide, il se voulait au départ transparent. De là, du Jardin des amoureux, la rampe du Kunsthall devient visible mais on ne peut voir où elle mène. Le bâtiment est maintenant proche mais il reste en partie caché par quelques arbres. À la fin du pont, on retombe 4), sur une grande surface de pavés bleutés. À cet endroit, le bâtiment occupe l'entièreté du champ de vision. L'entrée du musée n'est toujours pas directement visible. Il faudra s'engager sur la rampe pour la voir. Au départ, il devait y avoir là, au sol une île de pierre qui joignait le pont, le Naturmuseum et le Kunsthall. Une rivière de roches serait passée entre les deux bâtiments, mais finalement, celle-ci s'est arrêtée juste avant la surface de pavés. 5) Si on emprunte la rampe, on passe devant la discrète entrée principale du musée, puis on se retrouve au haut de la digue, avec devant nous un boulevard de l'autre côté duquel se trouve des habitations de brique.



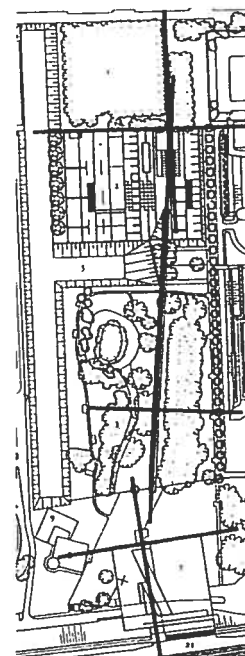
68 Plan du Museumpark avec changements d'axes et coupures transversales

L'axialité de cette approche est ralentie par de

légers changements de directions (du verger au podium, puis du Jardin des amoureux à la rampe [68]) qui rendent autonomes chacune des parties de la séquence, et par les écrans que sont le mur transversal du verger, la combinaison pont-arbres, puis finalement le mur flottant de l'élévation nord du Kunsthall. Le Inner City Plan de 1985 prévoyait, au contraire, un grand axe qui relierait directement le musée d'architecture à la digue (Wortmann, 1993b).

Le pont comme dispositif joue un rôle très important dans la séquence d'approche. Dans un premier temps, il forme avec les arbres environnants un écran qui masque en partie le Kunsthall. Ensuite, il se combine visuellement avec le grand parallélépipède des services pour former un point d'appel dans l'axe de circulation. Dans un troisième temps, lorsque l'on y grimpe, le pont devient une espèce de belvédère qui dévoile partiellement le bâtiment et le met en relation avec son environnement direct, le plaçant à la hauteur du point de vue de l'observateur, ce qui relève d'une certaine anti-monumentalité. Sur un site plat comme celui du Museumpark, la courbe du pont fait figure d'accident qui fait office de seuil-événement avant le contact rapproché avec le Kunsthall. Accident d'ailleurs complètement artificiel étant donné qu'il n'y pas d'obstacles à franchir.

Dans l'ensemble, cette axialité accidentée, s'oppose à l'axialité classique que l'on retrouve



68 Plan du Museumpark avec changements d'axes et coupures transversales

directement à côté du Museumpark dans les jardins du Musée van Boymans. Koolhaas (S : 421) oppose d'ailleurs directement la blancheur du verger à la « tristesse de brique » du Boymans; le sol pollué du podium d'asphalte au jardin de roses du Boymans; etc.

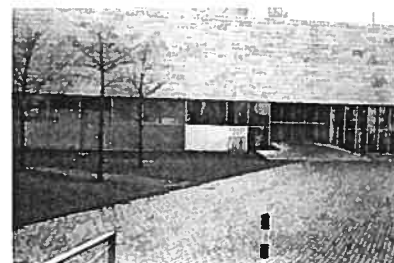
4.2.3. Situations et élévations correspondantes

a) *Nord*. C'est le côté du Museumpark. Le Museumpark est un objet relativement bien délimité, tant par le marquage au sol que par les volumes des grands bâtiments qui l'entourent sur tous les côtés. Les principaux bâtiments qui sont en relation avec le Kunsthall du côté nord sont les villas des années 1930 de Brinkman et van der Vlugt [69], le Museum Boymans-van Beuningen et le NAI. Le travertin jaune de l'entrée principale du Musée Boymans est très semblable à celui que l'on retrouve sur les façades nord et sud du Kunsthall.

Pour ce qui est de l'élévation nord [70], il s'agit d'un solide posé sur une surface plutôt transparente, un mur de blocs sous lequel il faut passer. Les gens d'OMA sont conscients du fait que le travertin ne bénéficiera pas d'un ensoleillement direct. Dans une note intitulée « Red or yellow travertine », Hoshino écrit : « We have to remember that this is on the north side which doesn't have direct sunshine. Normal



69



70

69 Woonhuis Boevé, Brinkman & Van der Vlugt, 1931-1933 70 Sur les pavés, après le pont, l'élévation nord

travertine is a typical material for old italian church because they have too much sunshine which makes it look beautiful. Red or yellow one is good enough for our case? » (OMAR 1536-1712). Quand à la partie basse et plutôt transparente de l'élévation, elle est composée de panneaux de verre possédant différents degrés de translucidité et de transparence. La rampe du Kunsthall perce un trou dans cette paroi. Sur le toit, la présence des éléments se veut discrète : la diagonale d'un puit de lumière, l'extrémité d'une poutre métallique orange, et plus loin, le parallélépipède des services.

b) Ouest. L'auditorium et le restaurant sont en contact avec une petite place couverte de pavés où se trouvent deux arbres matures [71 et 73]. Cette place est délimitée par la digue de six mètres de hauteur, la façade du Natuurmuseum et la rangée d'arbres appartenant à la Faculté médicale (A. Hagoort, G. Martens et J. Prouvé, 1965-1968) [72]. Au nord de la Faculté médicale, on retrouve l'Hôpital pour enfants Sophia. La relation du Kunsthall au Natuurmuseum a fait l'objet, chez OMA, de nombreuses études, tant en plan qu'en maquette [73]. Les architectes tentaient de simuler volumétriquement les effets de la construction de l'annexe au Natuurmuseum, qui n'était pas encore construite à l'époque. Par sa taille, son emplacement en dehors de l'axe de circulation longitudinal et son orientation selon un angle par rapport à cet

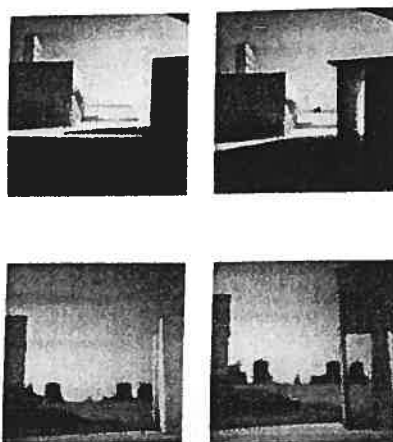
71



72



71 Élévation ouest, du haut de la digue
72 Bâtiment fermant le côté ouest du Museumpark, Medische Faculteit, Hagoort ; Martens; Prouvé, 1965-1968



73 Étude du rapport entre le Kunsthall et le futur agrandissement du Natuurmuseum, vue vers le sud (archives NAI)

axe, le musée des sciences naturelles joue le jeu du pavillon dans le jardin, alors que le Kunsthal, au contraire, s'implante comme un grand volume horizontal qui ne se laisse que difficilement apprécier dans son ensemble.

L'élévation ouest a l'apparence d'un dessin en coupe [74]. Elle met en valeur le plancher en pente de l'auditorium et communique vers l'extérieur la superposition de fonctions différentes, dont celle de l'auditorium et du restaurant, et celle, à une échelle plus modeste, de la scène de l'auditorium avec les cuisines. Mais cette dernière relation, cette superposition de ce qui tend vers le sacré et des services, n'est pas donnée directement. Un verre translucide masque, en effet, partiellement la vue sur les cuisines.

De l'extérieur, le restaurant ne donne pas l'impression de s'ouvrir vers le côté ouest, et ce malgré la générosité de la surface vitrée. On peut citer l'opacité des portes-double en aluminium, la pente de l'auditorium qui ouvre l'espace du restaurant vers le nord, et la proximité de l'auditorium et de son ouverture spatiale relativement plus grande (par un vitrage ininterrompu et des meneaux en treillis beaucoup plus légers), comme raisons permettant d'expliquer cette impression de fermeture relative de l'espace du restaurant.



74

74 L'élévation ouest ressemble à une coupe

c) *Sud*. Le boulevard et la digue sont les deux principaux éléments de ce côté [76]. Le boulevard est typique de ceux des Pays-Bas, c'est-à-dire que l'on y retrouve dans l'ordre : un trottoir piéton, une piste cyclable, une voie automobile double, deux voies ferrées pour tramway, puis de nouveau, deux voies automobiles, une piste cyclable et un trottoir. De l'autre côté de la rue, on retrouve des maisons en rangée de quatre étages.

L'élévation sud présente une grande fenêtre percée dans un plan de travertin pour les bureaux; l'ouverture de la rampe; la paroi vitrée du Hall 2; une grande poutre orange en toiture avec dessus, la sculpture d'un chameau accompagné d'un homme du désert. L'aspect métallique, minimaliste et moderne de cette façade s'oppose aux maisons de briques situées de l'autre côté de la rue.

d) *Est*. C'est la continuation du Museumpark. On y retrouve un petit stationnement et un débarcadère pour le musée, tous deux desservis par la voie de service qui traverse le musée de part en part [77a]. C'est aussi le côté où l'on est le plus directement en contact avec la sous-face sombre du Kunsthal, telle que dévoilée par ce que les architectes appellent la « tranchée » dans leurs documents de travail. Le seul bâtiment qu'on y retrouve est une petite église orthodoxe grecque (architecte Nix, 1957) qui



76



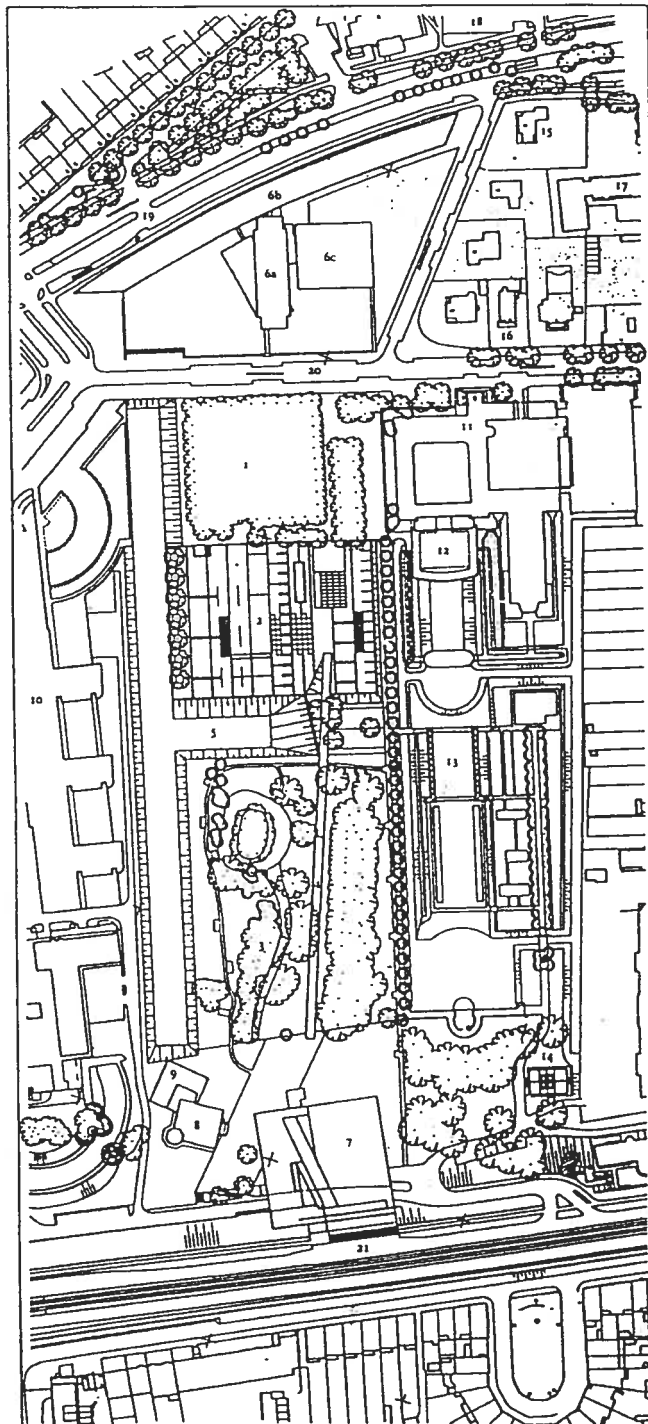
77a

76 L'élévation sud avec la grande poutre orange au-dessus du parvis (MKS)

77a La Tranchée passe à travers le musée

est située à bonne distance du Kunsthall. Ce côté présente l'élévation « transparent-sur-solide ». En fait cette transparence est une translucidité qui filtre la vue de l'activité intérieure dans le Vide du Hall 2. La masse d'un monte-charge apparaît derrière le verre. Cette élévation constitue la face arrière du musée. La seule porte est celle du débarcadère.

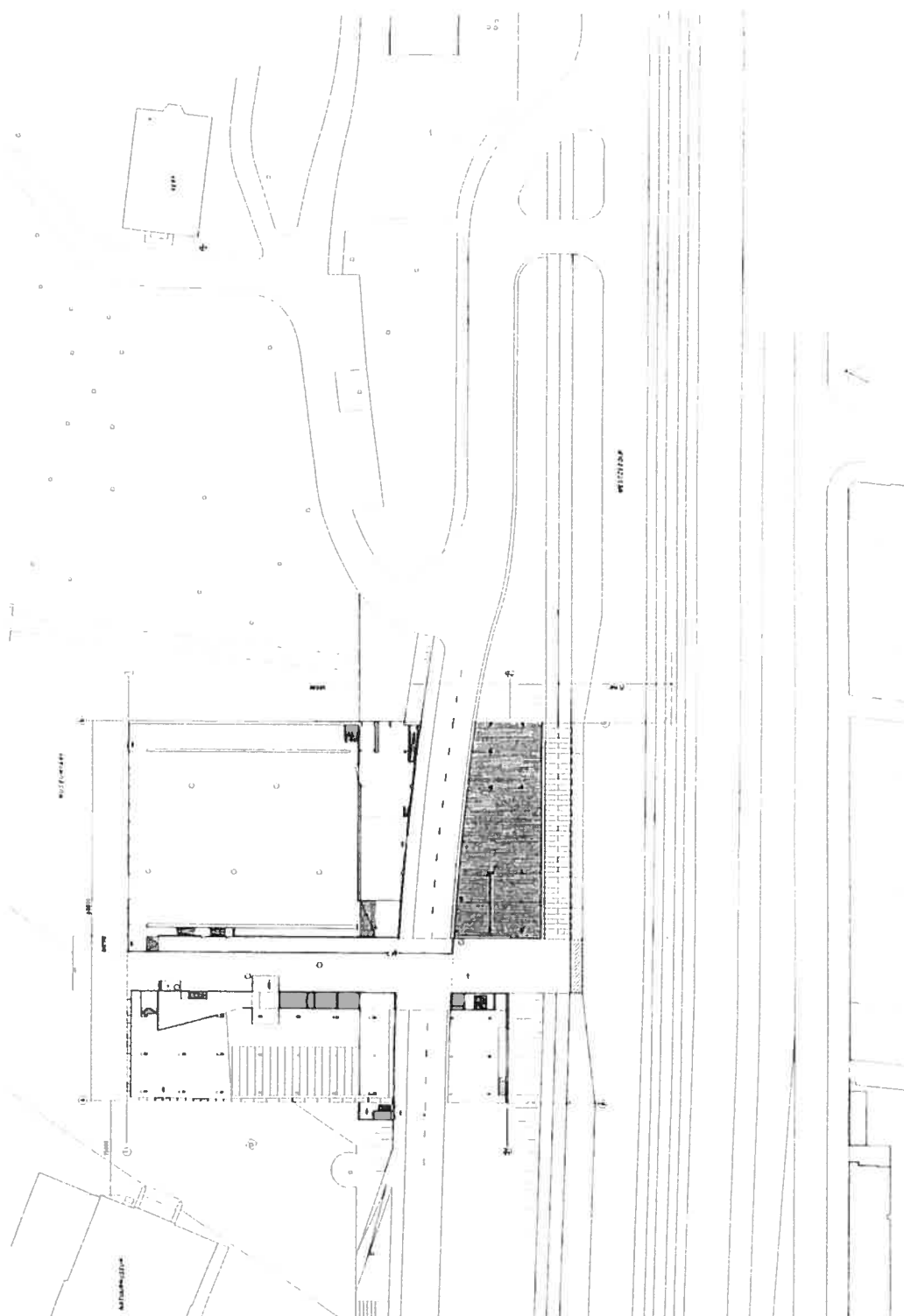
e) L'élévation du toit. Comme autre élévation visible à partir de quelques autres bâtiments aux alentours, mais surtout comme élévation visible dans les revues d'architecture et visible sur les maquettes dont on discute. Et aussi comme élévation vue par les visiteurs qui se rendent sur le toit-terrasse. Rien n'est laissé au hasard. Il s'agit d'une composition en plan [77h] où le superflu a été soit éliminé, soit camouflé. On y retrouve deux poutres oranges et des puits de lumière, un chameau et son bédouin, un billboard qui annonce les événements à venir, monté sur le grand parallélépipède. Ces deux poutres orange, ensemble, marquent sur le toit les axes de circulation qui traversent le bâtiment.



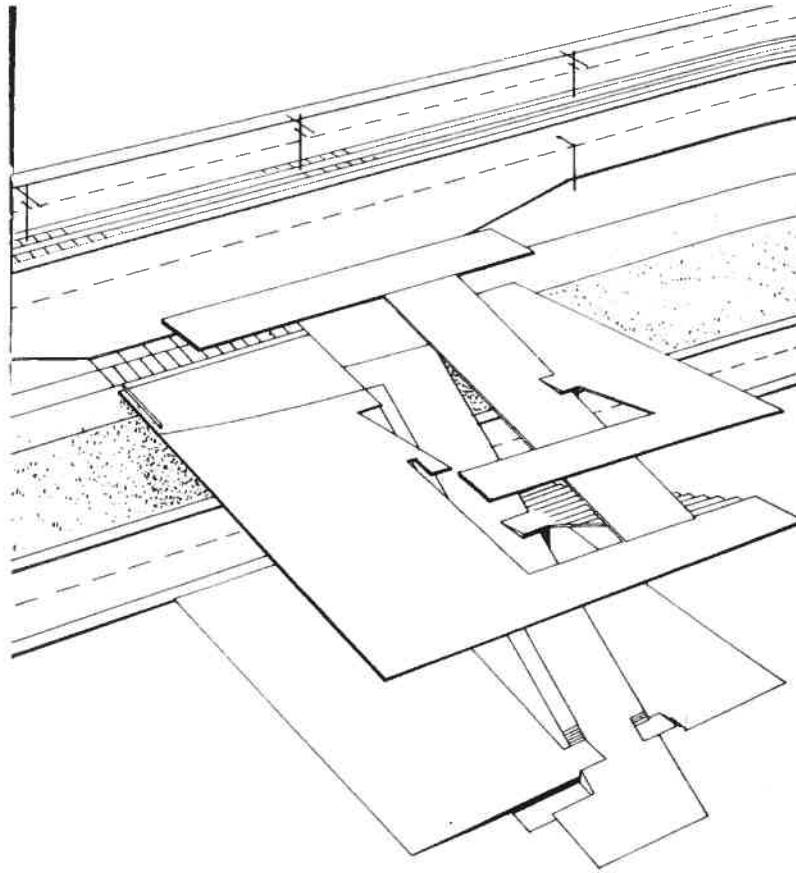
1. voorhof met appelbomen op witte schelpen
2. gemaalpodium met banden, strips en strepen
3. 'romantische' parkzone
4. brug met 'melkade-kolommen'
5. sloot
- 6a. Jo Coenen, Nederlands Architectuurinstituut, hoofdgebouw
- 6b. archiefgebouw
- 6c. tentoonstellingsgebouw
7. OMA, Kunsthal
8. Natuurmuseum (voormalige villa Dijkzicht)
9. Mecanoo, uitbreiding Natuurmuseum
10. OD 205, Sophia Kinderziekenhuis
11. Van der Seur, Museum Boymans-van Beuningen, 1928-1935
12. Hubert-Jan Henket, uitbreiding Boymans
13. rosettuin
14. Nis, Grieks-orthodoxe kerk, 1957
15. Brinkman en Van der Vlugt, woonhuis Sonneveld, 1928-1932
16. Brinkman en Van der Vlugt, woonhuis Boevé, 1931-1934
17. Mecanoo, uitbreiding Parkhotel
18. locatie voor een complex met galeries, kantoren en woningen, te ontwerpen door Mecanoo
19. Rochussenstraat
20. Mathenesserlaan
21. West Zeedijk

1. forecourt with apple-trees on white shells
2. asphalted platform with bands, stripes and stripes
3. 'romantic' park zone
4. bridge with 'apiculture posts'
5. ditch
- 6a. Jo Coenen, Netherlands Architecture Institute, main building
- 6b. archives building
- 6c. exhibition building
7. OMA, Kunsthal
8. Natuurmuseum (formerly Dijkzicht Villa)
9. Mecanoo, extension to Natuurmuseum
10. OD 205, Sophia Children's Hospital
11. Van der Seur, Boymans-van Beuningen Museum, 1928-1935
12. Hubert-Jan Henket, extension to Boymans Museum
13. rose garden
14. Nis, Greek Orthodox Church, 1957
15. Brinkman & Van der Vlugt, Sonneveld House, 1928-1932
16. Brinkman & Van der Vlugt, Boevé House, 1931-1934
17. Mecanoo, extension to Park Hotel
18. Location for a complex of galleries, offices and dwellings to be designed by Mecanoo
19. Rochussenstraat
20. Mathenesserlaan
21. Westzeedijk

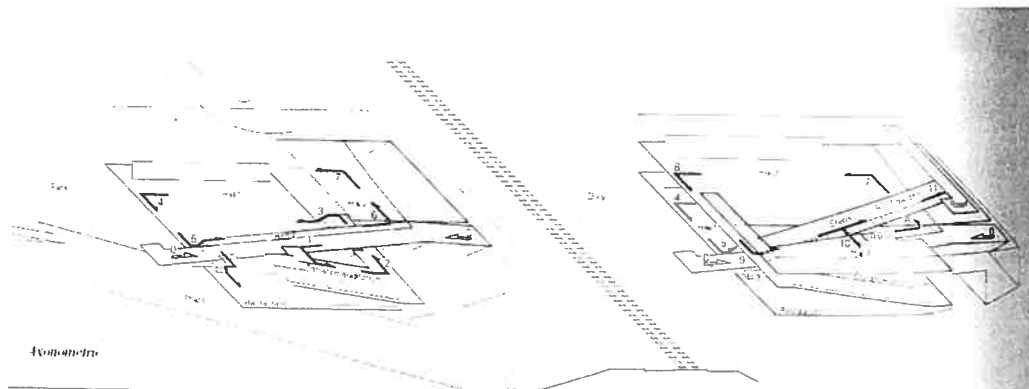
77b Plan du Museumpark (Archis 1/93)



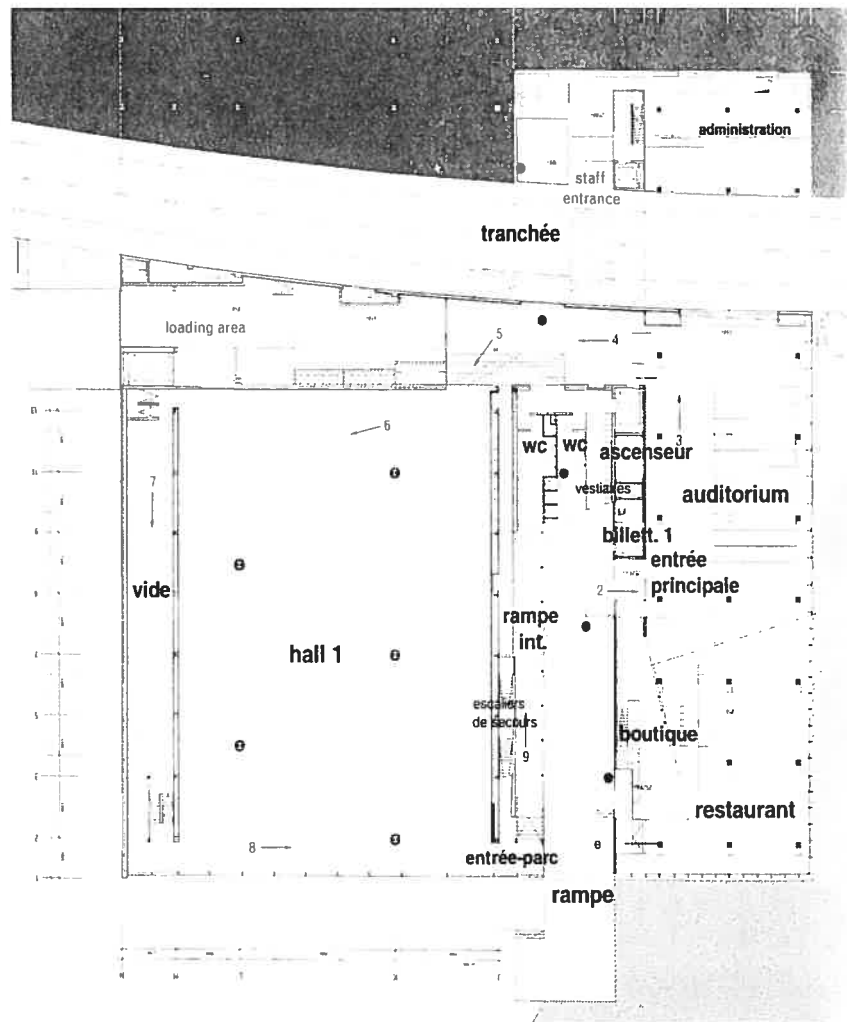
77bb Plan d'ensemble du Kunsthall (OMA)



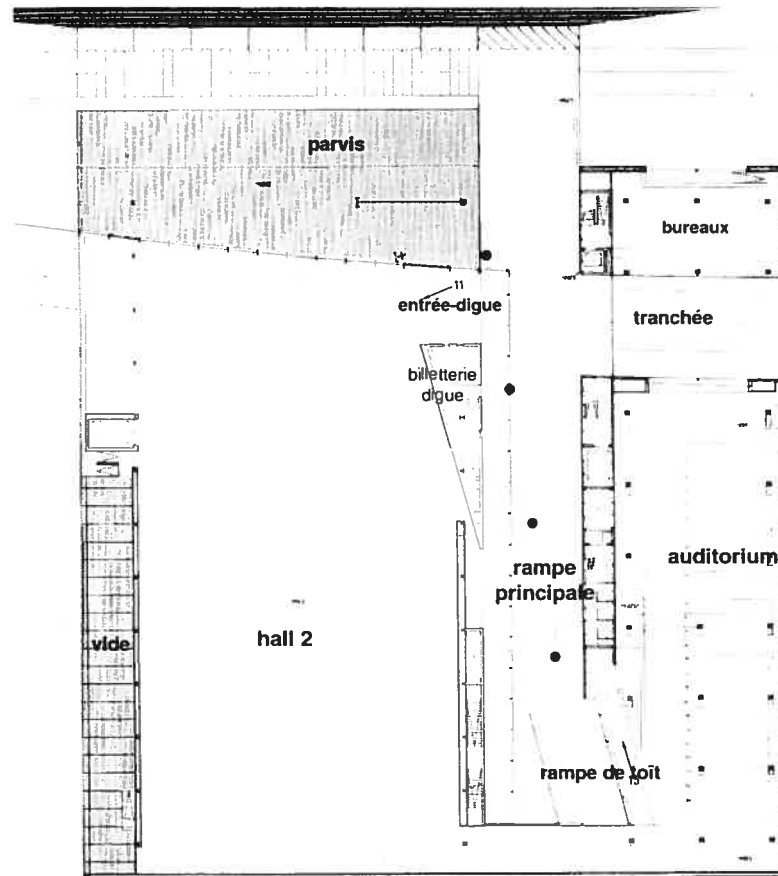
77c Axonométrie (S)



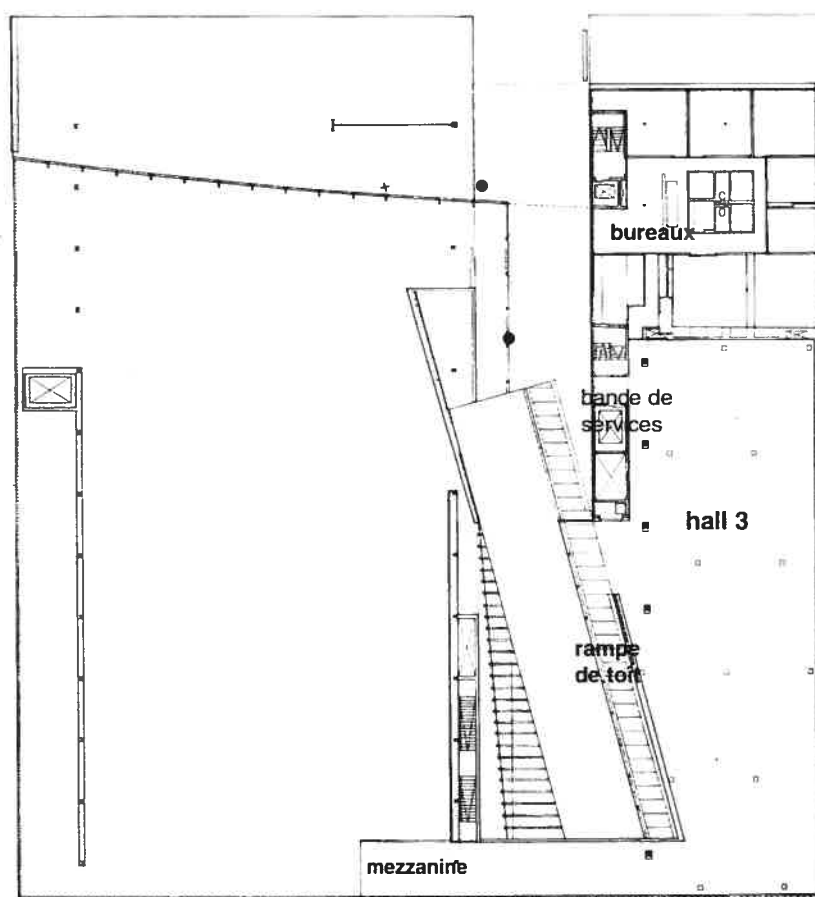
77d. Axonométries du Kunsthall produites pour des périodiques d'architecture par OMA (OMA)



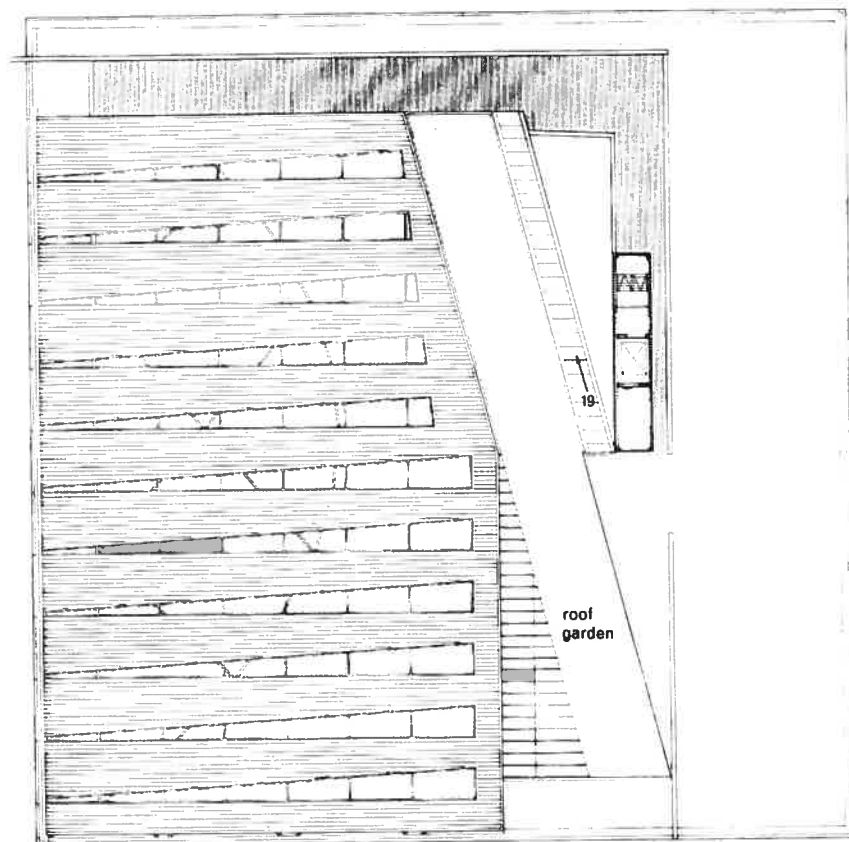
77e Plan niveau parc



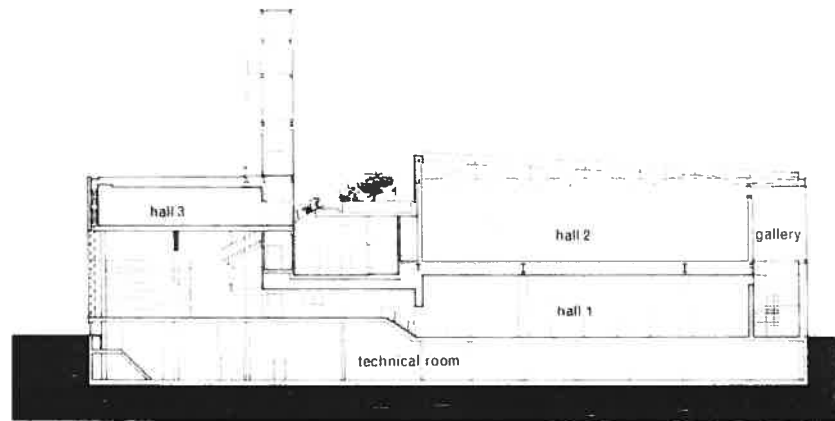
77f Plan niveau digue



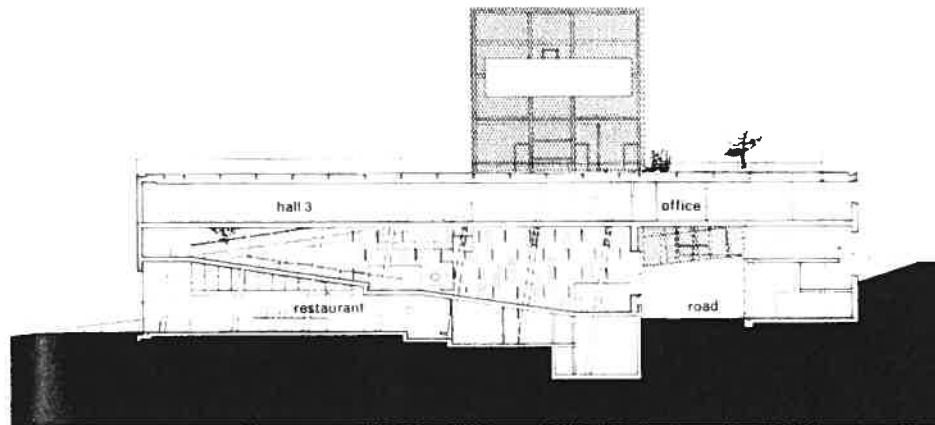
77g Plan niveau 3



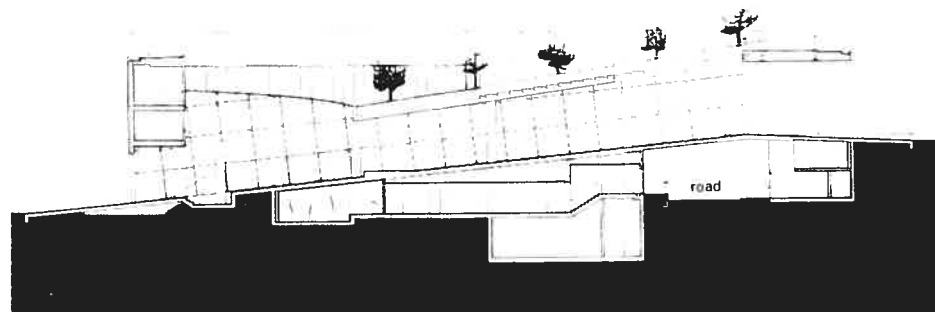
77h Plan niveau toit



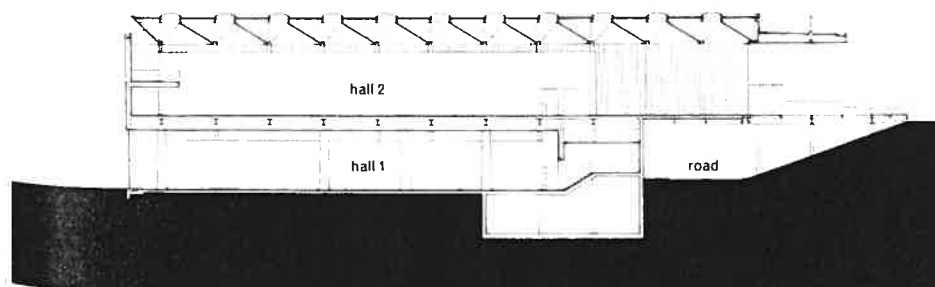
77i Coupe transversale (S)



section b

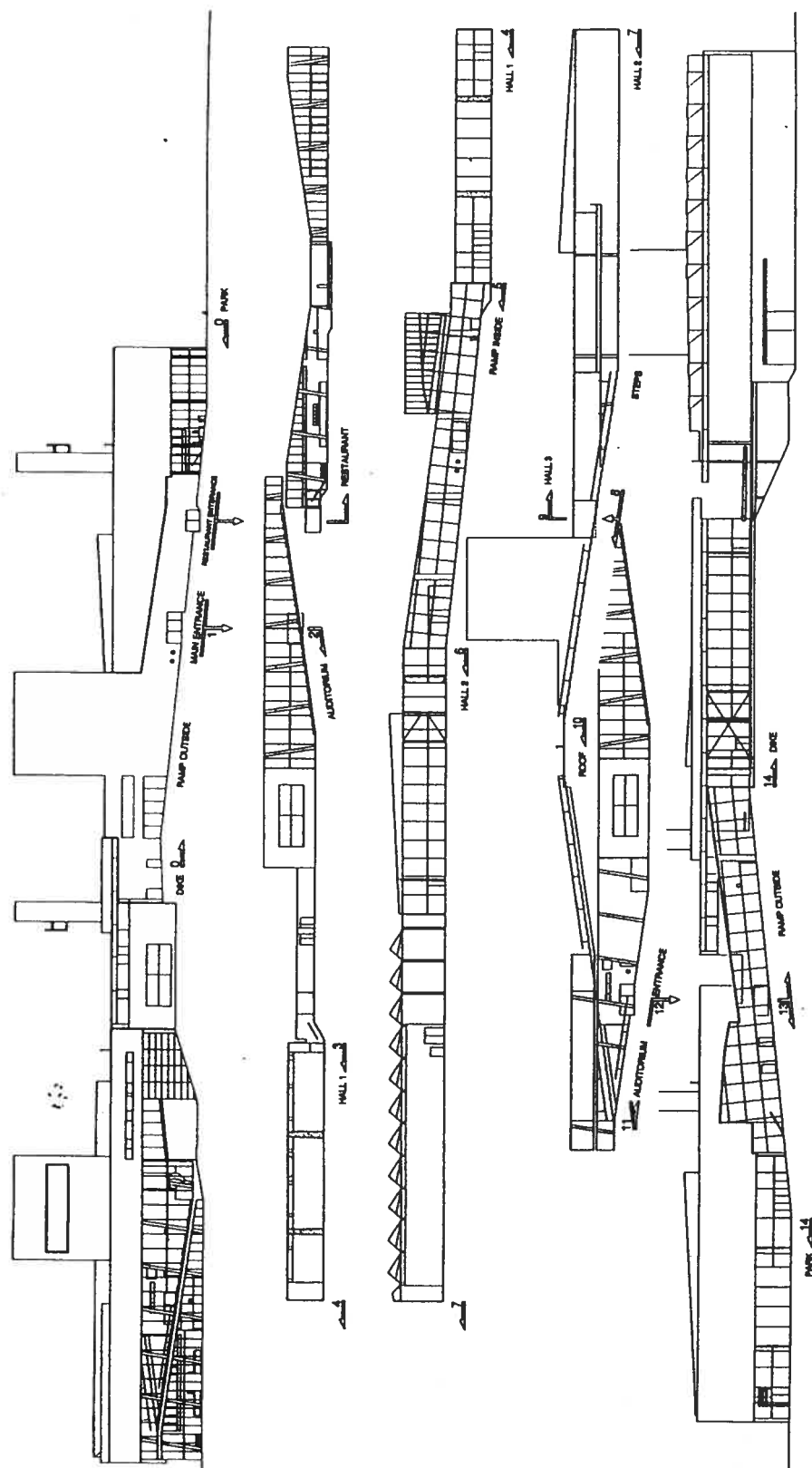


section c



section d

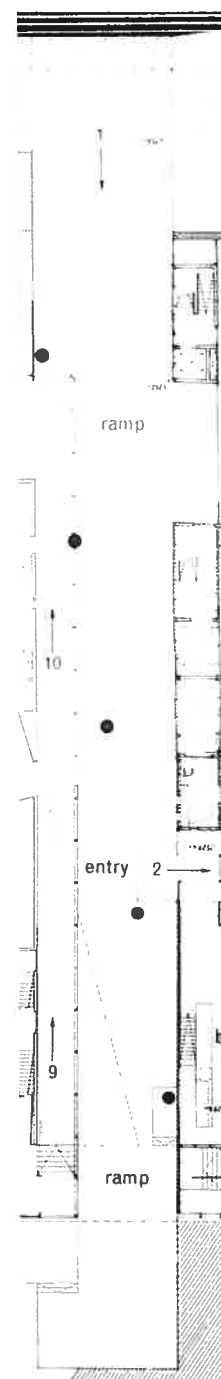
77j Coupes longitudinales (S)



77k Coupes-élévations dépliées (OMA)

4.3.1. *La rampe principale*

La rampe traverse le Kunsthal d'un bout à l'autre dans l'axe nord-sud. Elle peut être comprise comme étant l'épine dorsale du projet, reliant le parc à la digue, intégrant du même coup le Kunsthal à la circulation de la ville et donnant accès à l'entrée principale du musée et à l'entrée du restaurant.



78a Plan de la rampe

a) Rampe / Parc

- Il y a continuité spatiale mais changement de matériaux de recouvrement de sol. On passe des pavés et du gazon du parc au béton strié de la rampe. La démarcation est franche et claire. Une bande de drainage métallique recueille les eaux s'écoulant de la rampe et de la surface de pavés. [78b].

78b



b) Rampe / Hall 1

- Dès l'amorce de la montée de la rampe, une vue sur le Hall 1 s'offre au visiteur [79]. Mais juste avant, là où la rampe rencontre le parc, on retrouve déjà un rapport spatial entre la rampe et cette salle d'exposition. On peut, en effet, se demander pourquoi une partie de la rampe, large de quelques mètres, soit la largeur de la rampe intérieure, monte d'un demi-mètre avant de redescendre par trois marches de béton sur une surface de pavés située au niveau du parc, devant l'une des entrées secondaires donnant sur le Hall d'exposition 1 [80a-80b]. À l'intérieur, vis-à-vis cette surface de pavés, se trouve un plancher couvert de travertin, qui contraste avec le parquet du restant de la salle, et des marches de béton qui remontent vers la rampe intérieure. Cette situation s'explique par une intention qui a partiellement avortée. Bien que Koolhaas n'ait jamais voulu placer dans le Hall d'exposition 1 un véritable accès au musée

79



80a

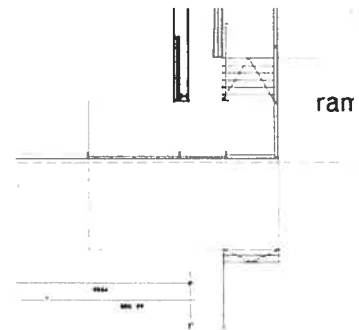


78b Joint rampe-parc, avec une exposition temporaire qui a lieu sur la place
79 Hall 1 de l'extérieur avec un arbre-colonne, plancher de travertin au bas de l'image
80a L'entrée parc au bas de la rampe, avec son travertin manquant au sol.

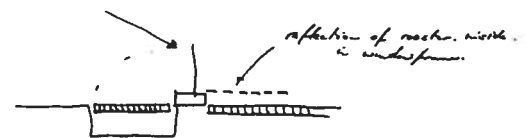
(n'écrit-il pas dans un fax datant du 19 octobre 1993, « Fumi, I think we should never accept a ticket booth inside hall I. Let's not be too cooperative » (OMAR 1429-1438)), il semble qu'il ait voulu, au départ, créer une espèce d'effet-miroir grâce aux escaliers de la rampe et à une surface de travertin qui se serait poursuivie de l'intérieur à l'extérieur. On retrouve d'ailleurs un fax de Hoshino datant du 8 avril 1993 (le Kunsthal est déjà ouvert au public depuis quelques mois) qui demande à un entrepreneur s'il pourrait récupérer le travertin d'un autre de ses projets pour enfin compléter correctement le revêtement de cette surface extérieure.

c) Rampe / Rampe-intérieure

- Les deux rampes résultent de la séparation en deux, par une paroi de verre, du grand plan incliné qui relie le parc à la digue. La spécificité du rapport entre ces deux espaces résulte des effets produits par la paroi de verre : effets de transparence et de réflexion qui s'opposent à la translucidité générale de la paroi opposée qui sépare la rampe de l'auditorium. Les forts contrastes dans l'intensité de l'éclairage des différentes surfaces verticales qui encadrent les rampes viennent accentuer l'importance de ces reflets dans la paroi vitrée. Par exemple, dans la rampe intérieure, la grande paroi blanche du mur de placoplâtre reflète une lumière crue qui éloigne dans la pénombre la rampe princi-



80b



80c

80b Plan de l'entrée incomplète du Hall I
 80c Dessin d'archives montrant comment les architectes tentaient de prévoir la réflexion des grilles ("rooster") dans le vitrage

pale (extérieure) qui est pourtant relativement bien éclairée et toute proche. De la rampe extérieure, les grandes nappes lumineuses produites par les ouvertures pratiquées dans la toiture, ainsi que l'éclairage de « bout-de-tunnel » provenant des ouvertures au niveau de la digue et du parc, produisent l'effet inverse et noient la rampe intérieure dans des reflets éblouissants [81].

- Il y a partage d'un élément entre l'intérieur et l'extérieur, soit l'une des grosses colonnes noires qui est comme tranchée en deux par la paroi de verre [82].

- Évidemment, même si l'on traite ici la rampe extérieure et la rampe intérieure comme deux espaces distincts, on pourrait aussi en parler comme un seul et même espace, avec la rampe intérieure comme sous-espace de la rampe principale. Structurellement, les deux espaces sont supportés par la même grande dalle inclinée en béton. Le sol des deux espaces est non seulement au même niveau, mais il est aussi texturé de la même manière. Comme s'il s'agissait d'un sol extérieur où l'on doit réduire les risques de chutes accidentelles dues à l'eau et à la glace, le plancher de béton de la rampe intérieure est couvert de stries comme c'est le cas dans la rampe principale [83a-83b]. Il faut noter que dans le reste du bâtiment, le sol est toujours lisse, peut importe qu'il soit en pente ou non, et peu importe le degré de cette pente.

- À un certain moment, on a pensé placer une



81

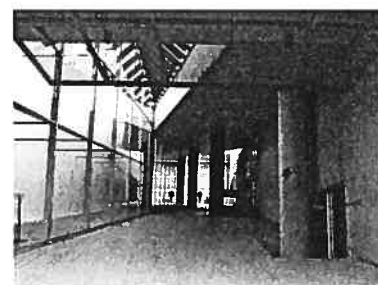


82



83a

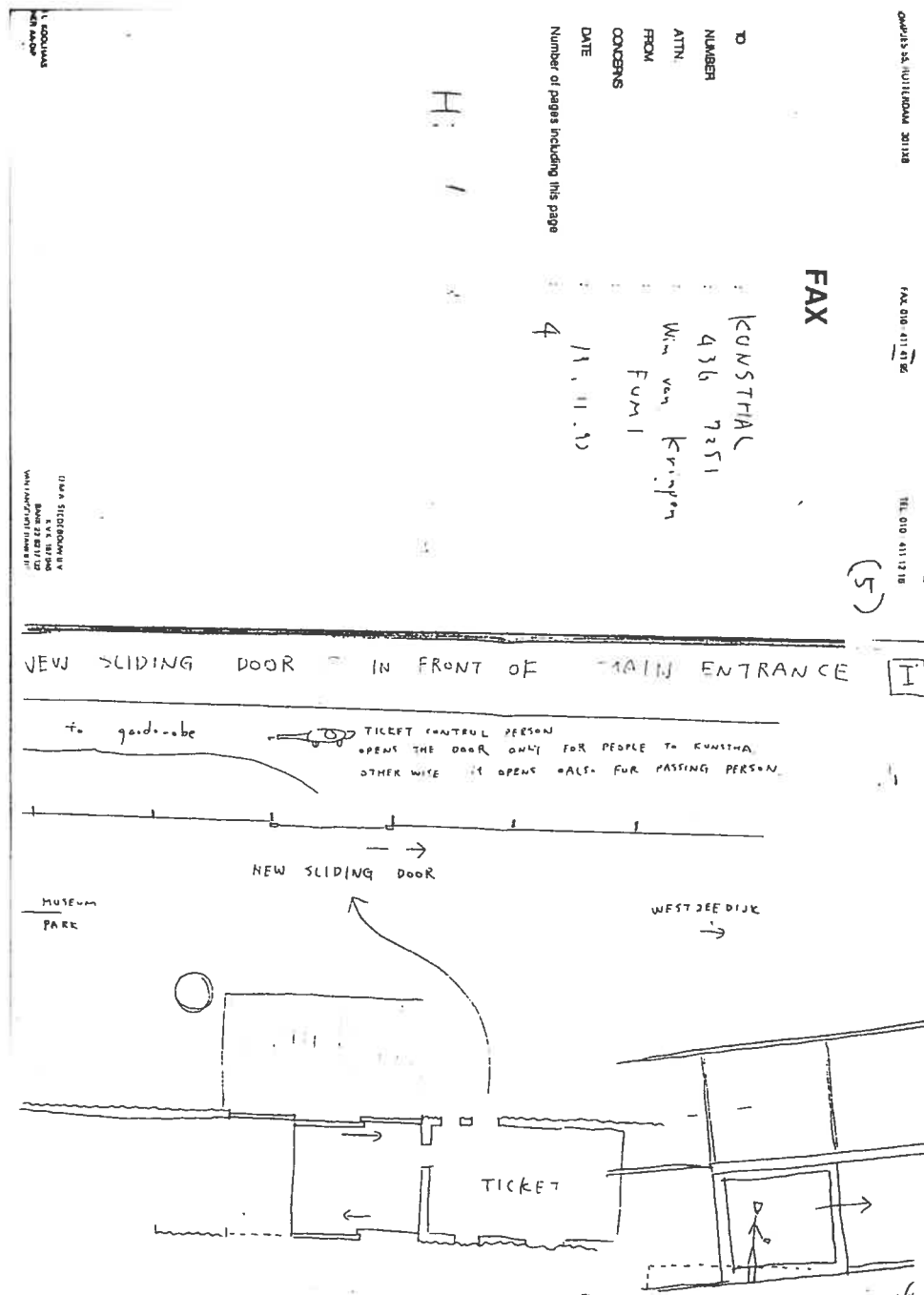
83b



81 Dans la rampe vers le nord, avec l'entrée délimitée par un cordon

82 Colonne séparée entre la rampe principale et la rampe intérieur

83a Rampe intérieure 83b rampe extérieure (MKS)

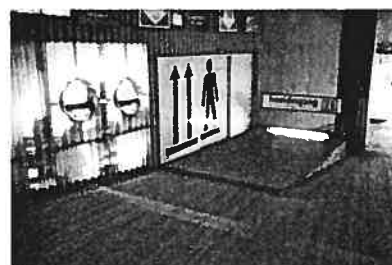


84 Nouvelle entrée devant l'entrée principale (FH, 13-11-92?)

entrée à mi-chemin dans la rampe, directement devant l'entrée principale [84]. La porte coulissante automatique se serait toutefois ouverte à chaque fois qu'une personne serait passée sur la rampe. L'idée a éventuellement été abandonnée.

d) Rampe / Entrée principale

- La plate-forme horizontale extrudée à partir du sol de la rampe, le garde-corps, ainsi que la présence d'une colonne noire, créent un sous-espace, une sorte de seuil devant la porte de l'entrée principale du musée.
- Deux fenêtres rondes donnent sur la billetterie. La surface de polycarbonate ondulé translucide tend vers l'opacité, mais en après-midi, lorsque le soleil est bas, la lumière du jour traverse l'auditorium et projette des ombres chinoises sur la surface séparant la billetterie de la rampe [85]. Même chose la nuit alors que l'éclairage de l'auditorium répète cet effet, avec une lumière blanche artificielle cette fois.
- L'entrée principale s'articule comme étant le « contraire » de l'entrée du restaurant. L'entrée du restaurant [86] est plus basse que la rampe, donne pratiquement l'impression d'être au fond d'un trou, alors que l'entrée principale du musée est en surplomb, sur une plate-forme. Une colonne noire effleure cette plate-forme, se tient tout juste à l'écart, alors que pour l'entrée du restaurant, la colonne est placée directement



85



86

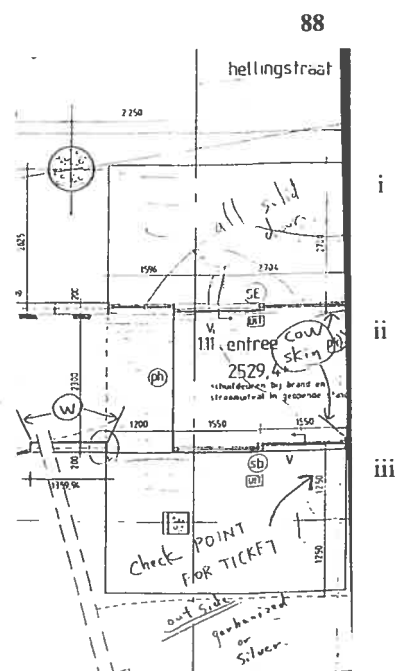
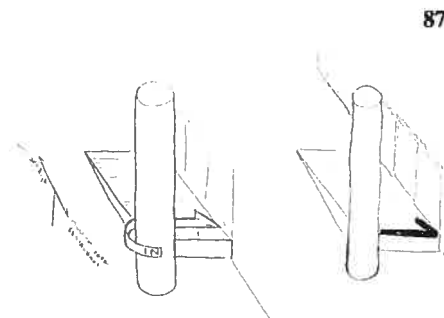
85 L'entrée principale et sa colonne, en fin de journée 86 Entrée restaurant avec l'escalier fantômatique derrière la paroi à gauche de la colonne

dans le trou de l'entrée et n'est pas peinte noire mais plutôt laissée au béton. La porte du restaurant est transparente, celle donnant accès au musée est opaque, etc.

- Il semble qu'au départ, on ait voulu placer un élément signalétique [87] plus intégré à l'architecture que celui qui a finalement été employé. La plate-forme de l'entrée aurait alors été moins fortement délimitée spatialement qu'elle ne l'est devenue dans la version construite. Elle n'aurait pas comportée ce panneau présentant la mention « *hoofdingang* » (« entrée principale ») sur ses deux faces.

- La rampe donne, à travers une porte coulissante opaque et automatique, sur l'espace de l'entrée principale. Cet espace établit la connexion entre les deux grandes pentes du bâtiment. Le rapport à l'auditorium est faible, sinon inexistant, d'autant plus que les portes automatiques de part et d'autres du sas d'entrée ont été placées en chicane, de façon à ce que les vues directes de la rampe à l'auditorium soit réduites au maximum.

- À l'intérieur du petit espace du sas de la billetterie, on retrouve d'autres fenêtres rondes et un mur peint vert. Un dessin daté du 16 octobre 1992 indique qu'une partie de l'intérieur de la billetterie aurait pu être couverte de peau de vache [88]. Le but de l'utilisation de ces petites fenêtres rondes et de ce mur vert, c'est de constituer un petit espace « charmant » (*charming*), c'est là le qualificatif que l'on retrouve dans plusieurs documents d'archives. Un espace



87 Essais de signalisation sur la rampe, indiquant l'entrée principale **88** Plan du vestibule d'entrée (i - rampe; ii - billetterie; iii - auditorium)

« charmant » est nécessairement en contre-point, sinon en rupture avec l'espace bétonné à caractère urbain de la rampe.

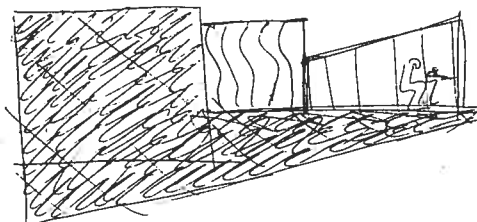
e) Rampe / Hall 2

- Le rapport entre ces deux espaces est extrêmement filtré, pratiquement inexistant. Il y a néanmoins une mince percée à travers le grand mur de gypse (placoplâtre) de la rampe intérieure. Cette fente peut être laissée ouverte ou être fermée. Pendant la phase conception, on a aussi considéré utiliser des parois translucides et transparentes pour faire la paroi de la billetterie. Il y a un croquis de Koolhaas [89] qui semble montrer cela, et des indications dans le document d'Hoshino « *Inventory of problems* » [93a] qui vont dans le même sens.

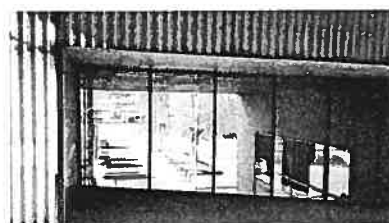
f) Rampe / Route de services

- L'intersection des deux circulations qui traversent le bâtiment n'est pas mis en valeur. Il s'agit d'un rapport qui est signifié par un « x » dans certains croquis de Koolhaas [55a]. Pourtant, en bout de ligne, il n'y a qu'ouverture à travers une grille qui ouvre une vue vers l'ouest [90]. C'est là également que se trouve l'entrée pour les personnes handicapées [91].

89



90



91

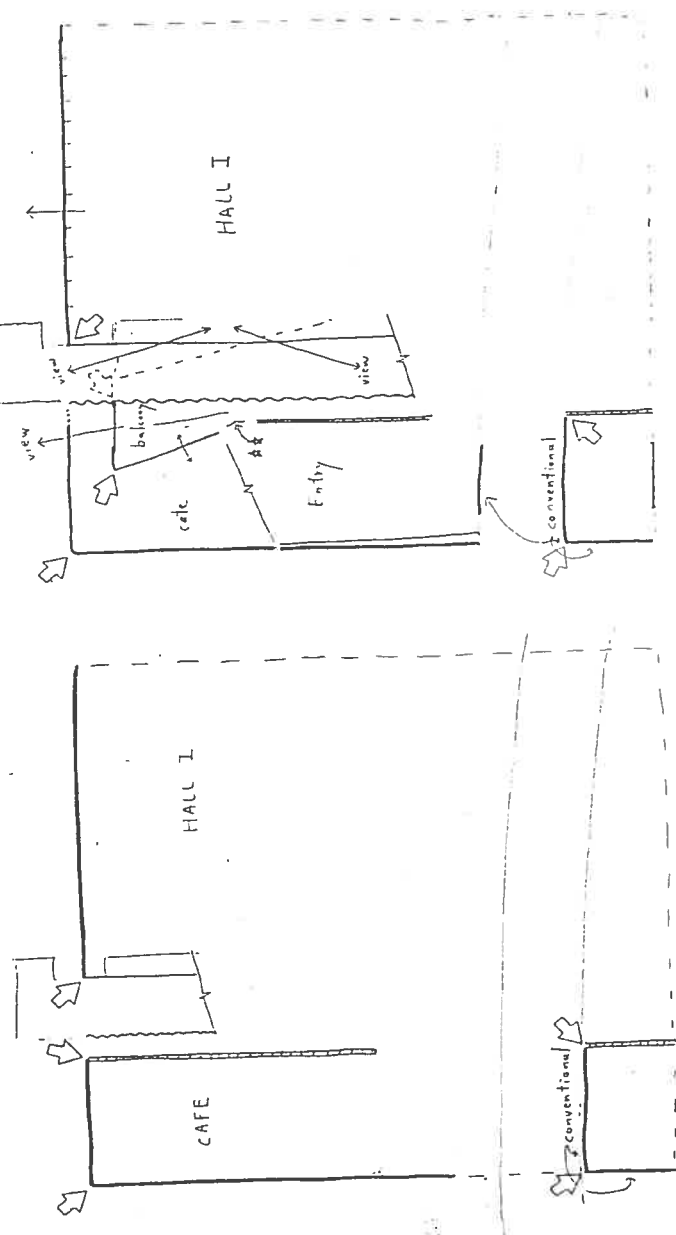


89 Billetterie de l'entrée digue (?) (RK)
 90 Vue à partir de la rampe vers l'ouest, dans la coupure au niveau de la tranchée
 91 L'entrée des personnes handicapées

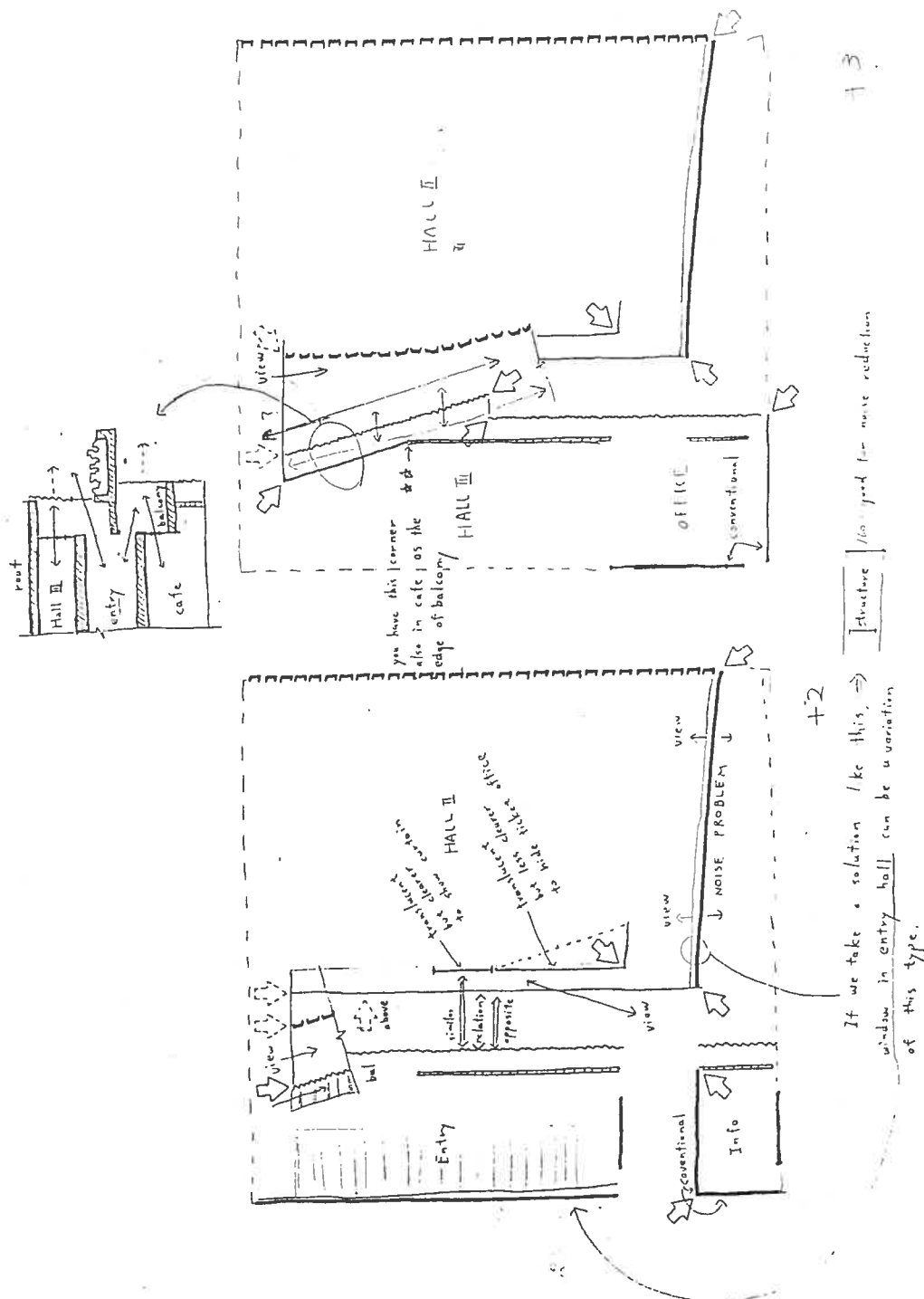
II TRANSPARENCY & TRANSLUCENCY

II-1 Sequence

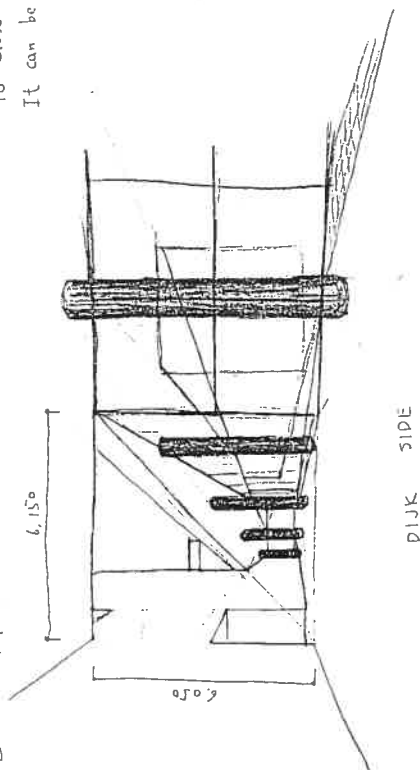
- material
 - glass or plastic
 - clear or translucent
 - window frame
 - etc.
 - plastic is not good for fire compartment
- clear glass with metal frame
 - clear glass ?
 - corroded plastic sheet
 - another plastic sheet
 - glass panes



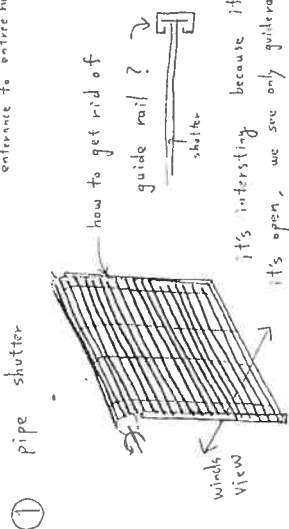
- Corner between glasses or plastics
- or
- Joint between glasses or plastics
- +1



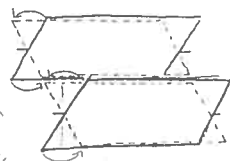
SECURITY FENCE



To close the ramp from public we need something on both side.
It can be another beautiful element on the ramp, such as column or entrance to entire hall !!

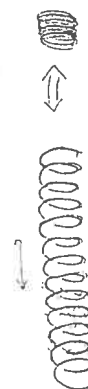


② turning door (See picture of door in Le Arche in Paris)

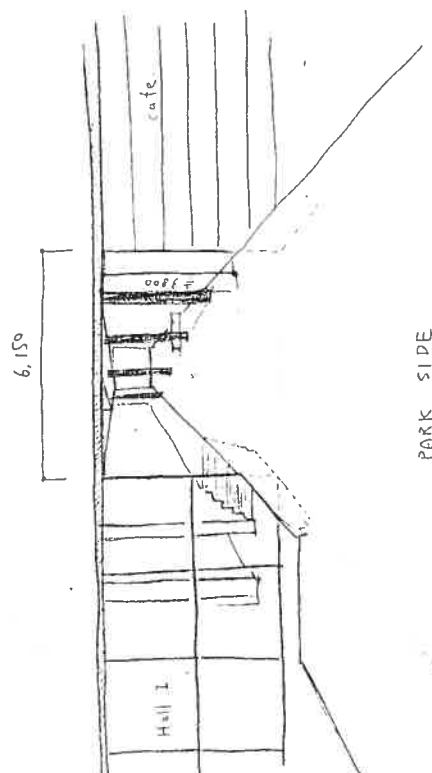


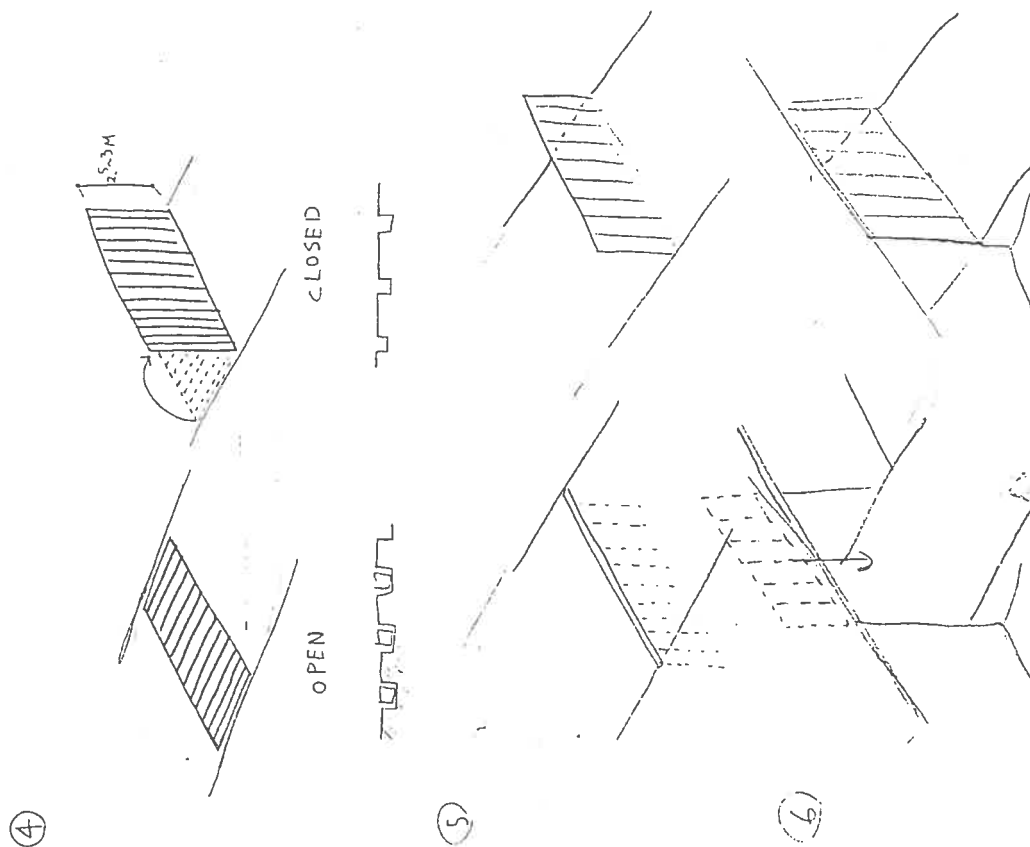
Q: Why we have to close from floor to ceiling?

③



too aggressive??

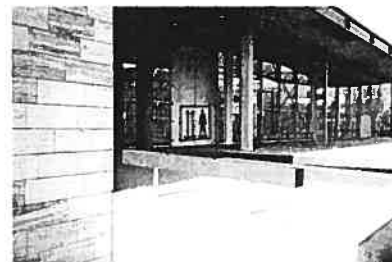




93d Les grilles (suite), "Inventory of problems" (FH, 10-11-1989)

g) Rampe / Parvis

- La rampe redescend vers la digue dès qu'elle arrive à la hauteur du mur vitré qui fait la limite sud du Hall 2. Le parvis, lui, est horizontal. La différence de niveau entre la rampe et le parvis a été compensée par une mini-rampe de surface non-plane, au départ en bois (vers 1994) puis rendue permanente et peinte en noir par la suite [94].
- Il y a une colonne noire, qui appartient à la rampe, qui vient effleurer le parvis. Cette colonne est en relation avec les autres colonnes des différents systèmes structuraux exhibés sur le parvis. Elle participe à la création d'un seuil entre le parvis et le Hall 2.



h) Rampe / Digue

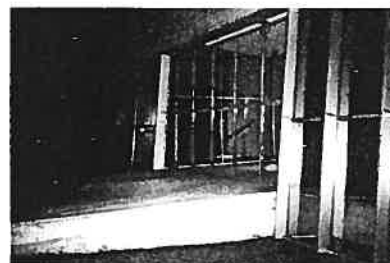
- À la hauteur de la fin du parvis, un changement de matériau de sol, du béton à l'asphalte, marque la transition du territoire du musée et celui de la voirie municipale. La pente en asphalte se poursuit sur quelques mètres avant de rejoindre le niveau du trottoir. Ce joint béton-asphalte est continu en terme de niveau de sol.
- Un garde-corps délimite le côté ouest de la rampe à cette hauteur.
- La continuité spatiale entre la rampe et la digue, comme celle entre la rampe et le parc, est, malgré les apparences, contrôlée. Dès la

94 Le seuil de l'entrée digue est créé par quatre colonnes extérieures; noter la mini-rampe en deux parties, directement au-dessus du garde-corps sur l'image, qui permet de joindre la rampe au parvis

fermeture du musée, chaque soir, des grilles se déploient à partir du toit, à chaque extrémité de la rampe de façon à empêcher l'accès à celle-ci. Dans son « *Inventory of problems* » [93d, 93e], Hoshino mentionne que la grille choisie pourrait être « un autre bel élément sur la rampe », à la manière des colonnes ou de l'entrée principale. Six options différentes les unes des autres sont proposées. Ce sont finalement les solutions les plus discrètes qui seront retenues : au bas de la rampe, une grille pouvant être rabattue en un pan grâce à un système de poulies; au haut de la rampe, une grille cachée dans l'épaisseur du toit pouvant être déroulée jusqu'au sol (« *pipe shutter* ») [95-97].

i) *Rampe / Rampe de toit*

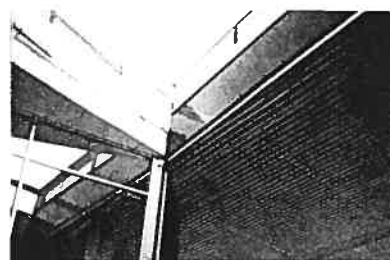
- Un léger non-parallélisme dans les pentes respectives des deux rampes a pour effet de créer un allongement de la perspective de l'espace de la rampe principale vu du parc, et un raccourcissement de ce même espace lorsque vu de la digue.
- L'ouverture sur le ciel créée par l'angle en plan de la rampe de toit contribue à donner à la rampe son caractère extérieur, avec tous les problèmes liés à la pluie et au gel que cela peut supposer. Lorsqu'il pleut, l'eau coule non-seulement sur le sol de la rampe principale, mais aussi sur la sous-face de la rampe de toit qui est le plafond de la rampe principale. Lorsqu'elle



95



96



97

95 Grille parc de nuit, baissée 96 Grille parc, levée 97 Grille digue, enroulée, avec derrière, le plafond translucide du parvis

rejoint une colonne, elle descend le long de celle-ci avant de poursuivre son chemin sur le sol de la rampe principale. Après l'ouverture du musée, une gouttière métallique a été coulée dans le béton au bas de la rampe de façon à évacuer l'eau de pluie plus efficacement [98].

j) Autres sous-espaces de la rampe principale

- Les colonnes de la rampe sont des objets qui participent à la création de seuils entre l'intérieur et l'extérieur du musée. Elles servent également à rythmer l'espace de la rampe. Cette structuration subtile de l'espace est complétée par la texture striée du sol de béton. Ces stries alternent, suivant le rythme des colonnes, d'approximativement parallèles à la rampe de toit (qui est, répétons-le, à angle par rapport à la géométrie du reste du bâtiment), à approximativement perpendiculaires à cette rampe. La correspondance écrite entre Hoshino et un entrepreneur montre que ces stries ont dû être refaites à un certain moment pendant la construction, car leur réalisation n'était pas satisfaisante du point de vue des architectes d'OMA.

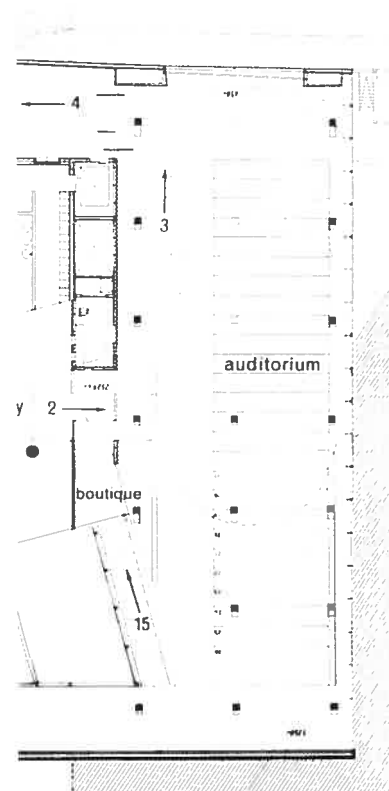


98 Gouttière, rampe extérieure

4.3.2. Auditorium

L'auditorium est un grand espace dégagé. La pente de son plancher permet de donner de bons angles de vue aux spectateurs et sert de rampe pour les visiteurs de manière à ce que ceux-ci puissent circuler du niveau 1 (parc) au niveau 2 (digue) du Kunsthal, ou inversement. L'entrée principale est située au milieu de la pente de l'auditorium, et relie celle-ci à la rampe extérieure par une plate-forme de béton. De grandes colonnes blanches en béton, de profil carré, traversent l'espace de l'auditorium, de manière à être orthogonales par rapport à la pente du plancher. Le béton employé dans la salle est lisse et pâle.

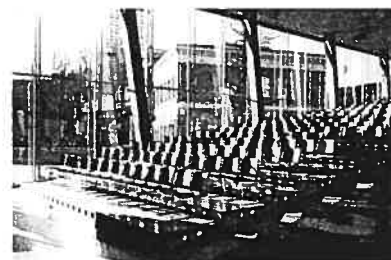
Il s'agit d'un espace animé, qui donne l'impression d'une place publique urbaine. Même s'il ne se passe rien sur la scène, on s'assoit sur les bancs pour regarder passer les autres visiteurs qui entrent, circulent d'une salle à l'autre, ou s'en vont à la boutique ou encore au vestiaire. Les mouvements (entre autres celui de l'ascenseur) perçus derrière la paroi translucide du parallélépipède des services et l'ouverture de l'espace sur le parc à l'extérieur contribuent encore davantage à cette impression. Dans ses documents de travail, Hoshino appelle continuellement cet espace « Hall d'entrée » (*Entrance Hall*), plutôt qu'auditorium.



99a Plan de l'auditorium

a) Auditorium / Parc

- L'ouverture est générée par un vitrage allant du sol au plafond [99b]. Le verre est légèrement teinté vert. Les montants verticaux en treillis de ce vitrage permettent une dématérialisation plus grande que si des montants pleins avaient été utilisés. L'auditorium donne sur une petite place où deux grands arbres ont été préservés. La fenestration ne peut toutefois ouvrir l'auditorium à l'air extérieur.

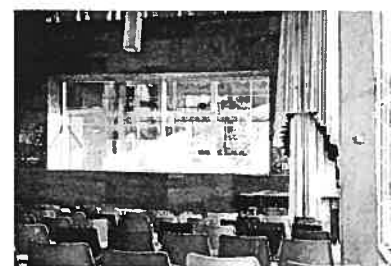


99b

b) Auditorium / Voie de services

- L'ouverture est générée par la grande fenêtre du fond de l'auditorium [100]. Celle-ci donne sur la tranchée et sa voie de service, et se poursuit, à travers les bureaux, jusqu'à la digue et son boulevard, de façon à permettre un contact avec la circulation de la ville en général, et avec le mouvement automobile en particulier.

- La hauteur de la base de la grande fenêtre relativement au sol de la tranchée est conçue de manière à ne laisser dépasser que le haut de la tête d'une personne de taille moyenne qui passe dans la tranchée.



100

c) Auditorium / Entrée principale

- Le passage de la rampe principale, au sas d'entrée, puis à l'auditorium, est un passage

99b La paroi latérale dématérialisée de l'auditorium avec derrière le Naturmuseum **100** Fenêtre au fond de l'auditorium, avec le rideau enroulé à droite

d'un espace bétonné et allongé, à un petit espace comprimé, puis à un grand espace blanc et lumineux. Cette impression de blancheur est produite par le béton blanc et lisse ainsi que le polycarbonate blanc utilisé dans cette salle (alors qu'à l'extérieur, il est jaunâtre).

- La paroi de polycarbonate translucide de la billetterie et du vestibule d'entrée est traitée de la même façon du côté de l'auditorium que sur le côté de la rampe principale. Même petite fenêtre ronde et même porte coulissante métallique. Côté auditorium, par contre, des néons ont été placés (à la verticale) sous la paroi de polycarbonate [101].

- En plan, de part et d'autres du sas, la plateforme de l'entrée est quasi-symétrique.



d) Auditorium / Volume des service

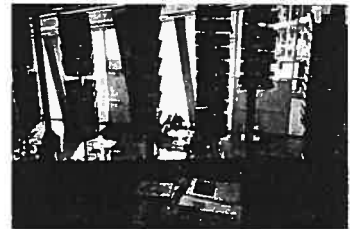
- Le volume des services est une grande boîte translucide qui contient la billetterie et la salle de projection (la fenêtre de l'auditorium peut être fermée par un écran qui descend du plafond), mais aussi les conduits de ventilation (notamment ceux provenant du restaurant) et un ascenseur/monte-charge. Ces deux dernières fonctions ne font que passer à proximité de l'auditorium de façon discrète

101 Le parallélépipède translucide des services, l'entrée principale à gauche

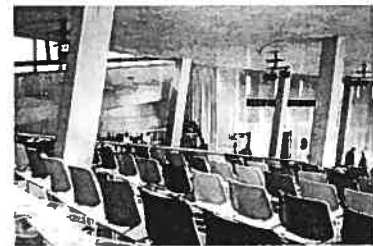
e) Auditorium / Boutique

- La boutique est une charnière importante entre l'auditorium et le restaurant. Elle crée, en diagonale, des liens visuels importants entre ces deux espaces [102a-102b]. Pendant la conception, on l'appelle « balcon » (*balcony*), à cause de sa position en surplomb relativement au restaurant. Les architectes ont exploré la possibilité d'établir un lien direct à sens unique entre la boutique et le restaurant, qui aurait permis aux gens d'aller au restaurant directement après leur visite du musée sans avoir à ressortir à l'extérieur. C'est le dilemme entre faire de ce lieu un espace de transition (« *a space between* ») ou en faire ce que Hoshino appelle « une poche douillette » (« *[a] cozy pocket* ») [103]). À cette époque, on examinait également la possibilité d'utiliser cet espace pour en faire un bar. Bien que l'escalier reliant la boutique au restaurant ait été construit, il a finalement été condamné. Tout ce qu'il reste de cet escalier, pour le visiteur, c'est une présence fantômatique à travers la paroi translucide du côté ouest de la rampe principale.

- Entre la pente de l'auditorium et le sol de la plate-forme d'entrée, il y a une importante différence de niveau. Pour ne pas que les visiteurs tombent d'un niveau à un autre, un garde-corps a été installé. La conception de cette barrière s'est faite en plusieurs étapes : d'abord (1), un garde-corps parallèle à la rampe de toit (cf. Koolhaas, 1992b : 106); mais celui-ci



102a



102b

102a Restaurant vue de la boutique
102b Auditorium, avec la rampe de toit qui trace une diagonale à gauche.

TICKET OFFICE

- how to deal with outside and inside
- how to make a charming counter

BALCONY

relationship to entree hall to cafe

entrance of cafe

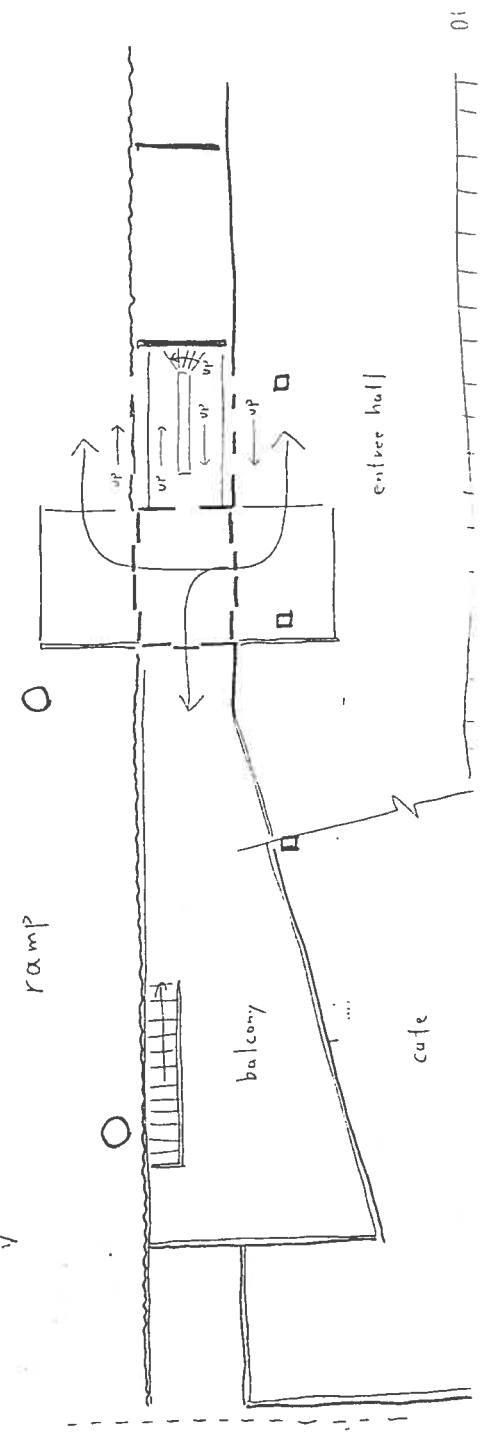
② If balcony is the cozy pocket of entry hall, it should be 2

to outside to museum

cafe maybe we should close between balcony & cafe.

① If balcony is the space between entry hall & cafe, it should be 2

to cafe to outside to museum

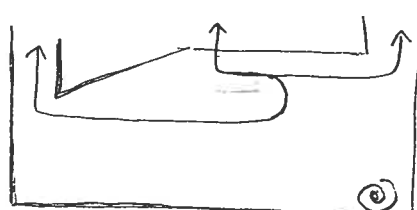


curtain in auditorium

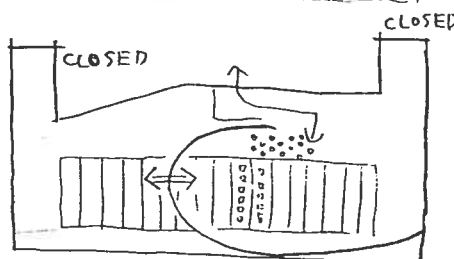
3/11/92

It is planed for 2 cases.

- 1 entry hall to Halls
with-out curtain



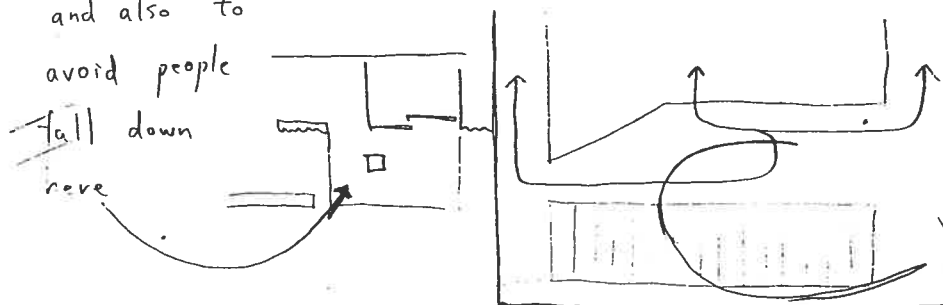
- 2 auditorium separated
from Halls
with curtain

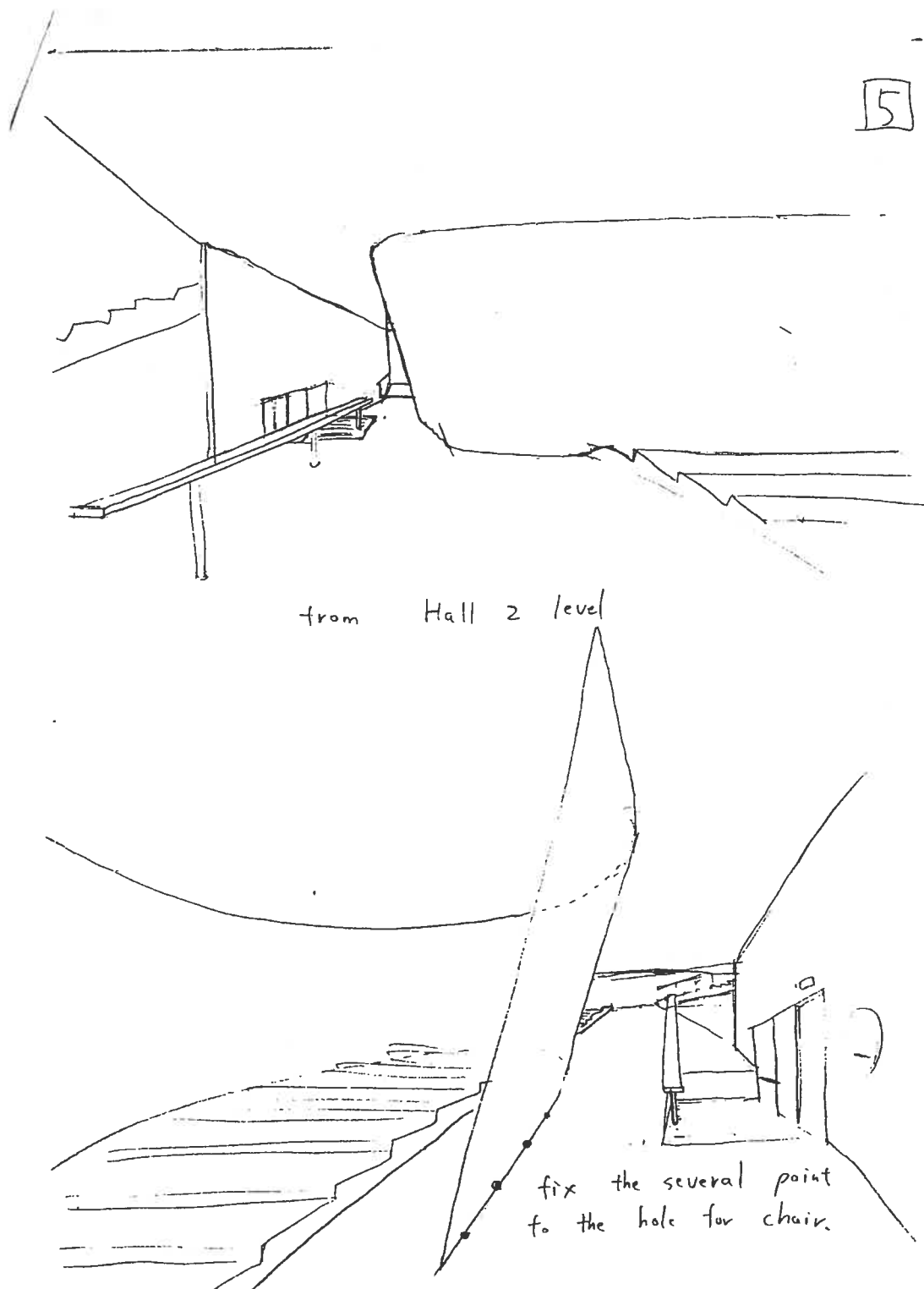


After the opening, Wim van Krimpen asked us to make a solution for a new 3rd case,

- 3 entry hall to Hall, and projection room
with curtain at the same time,

and also to
avoid people
fall down
here





105a Les circulations dans l'auditorium (suite)

n'empêche pas les gens de tomber de la pente de l'auditorium à la plate-forme d'entrée, alors (2), on change l'angle du garde-corps pour qu'il bloque l'accès à cette zone jugée dangereuse, cette option est construite; puis finalement (3), dans un document daté 3/11/92 [104-105b], soit après l'ouverture du musée, les architectes d'OMA, à la suite d'une demande de van Krimpen, proposent de prolonger le garde-corps jusque dans la plate-forme d'entrée, de façon à ce qu'il forme, avec le rideau, une barrière qui prévienne définitivement l'absence de chute de la rampe à la plate-forme de l'entrée.

f) Auditorium / Hall 2

Le lien de l'Auditorium au Hall 2 se fait à travers un espace connecteur qui traverse la rampe principale. Cet espace, qui était souvent nommé « pont » (*bridge*) dans les premières esquisses, donne des vues sur le jardin en toiture et la rampe de toit, mais aussi, vers la rampe principale en-dessous. La compression (et la dilatation) de l'espace est poursuivie jusque dans le Hall 2 par une mezzanine qui se prolonge au-dessus de la tête du visiteur [106-111].

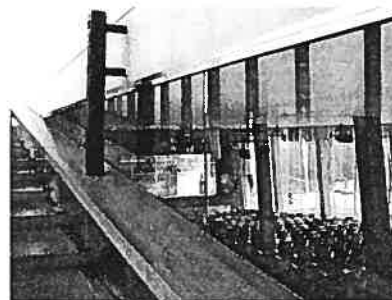
Cette continuité spatiale entre l'auditorium et le Hall 2 semble avoir fait l'objet de nombreuses discussions entre les architectes, la direction du musée et la Ville de Rotterdam [112-113]. On



106



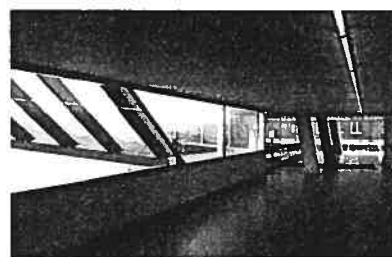
107



108

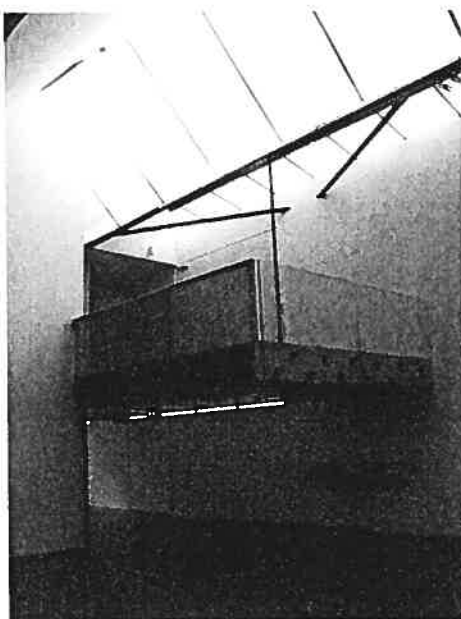


109

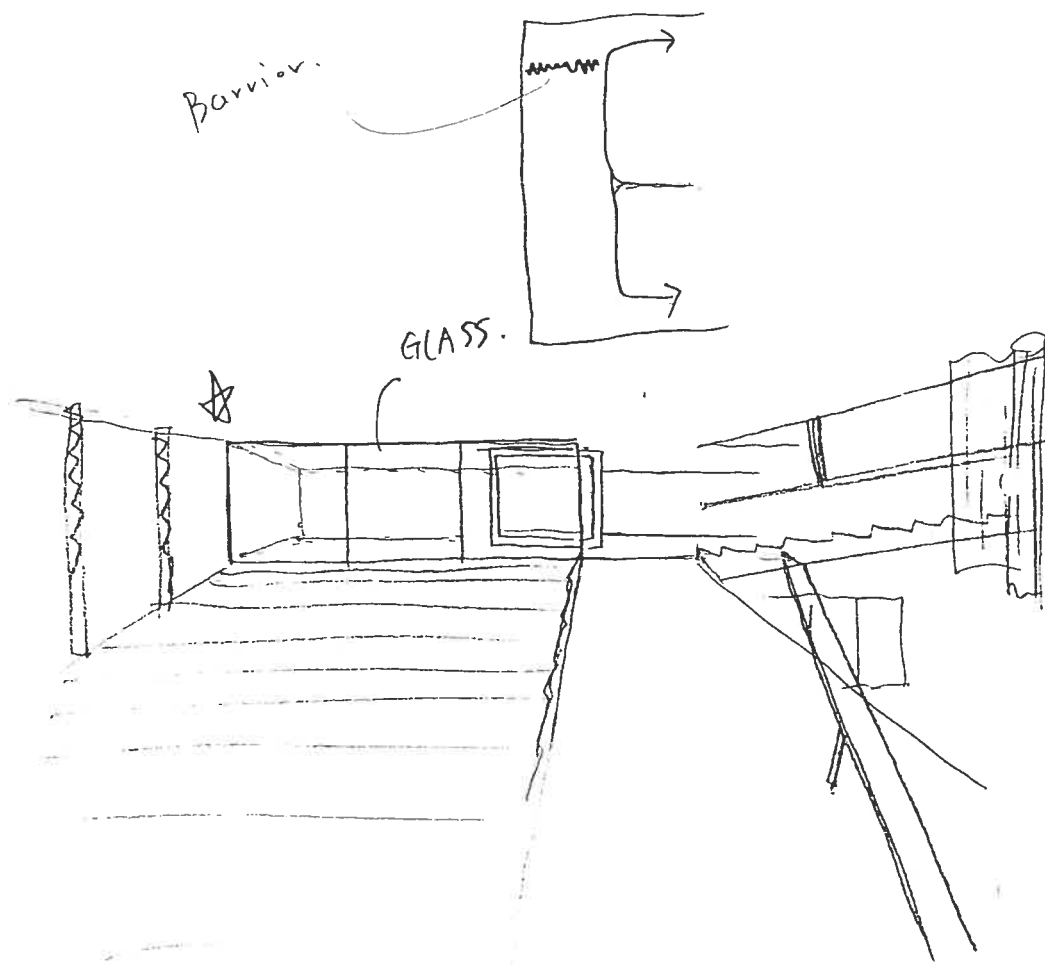


110

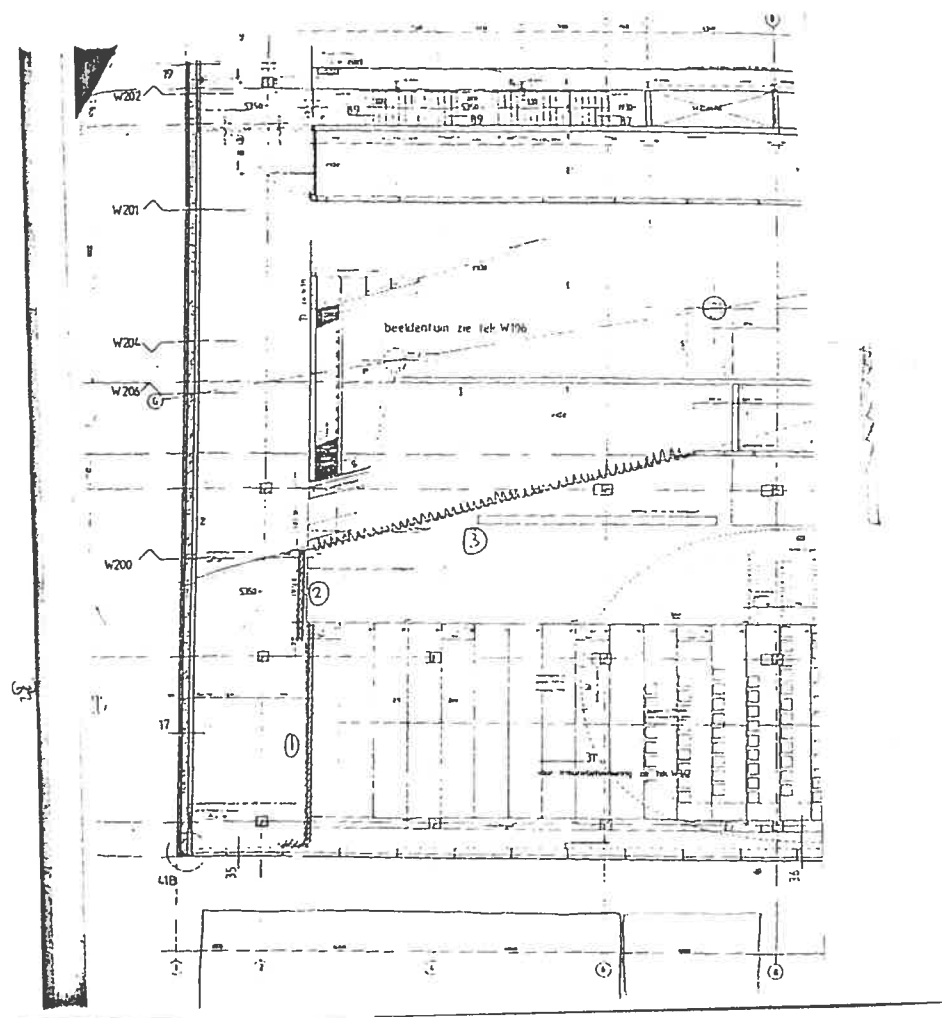
106 Le « *bridge* » vu de l'auditorium
107, 108 La rampe de toit et la séparation vitrée rampe-auditorium
109 Les poiriers contorsionnés en toiture
110 La connection Auditorium-Hall 2, vue du Hall 2 (MKS)



111 La mezzanine du Hall 2 (MKS)



112 La porte coulissante au fond de l'auditorium



113 La porte coulissante au fond de l'auditorium (suite)

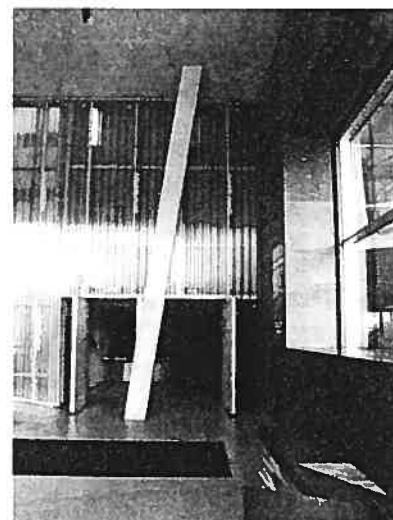
envisage à un certain moment de construire au fond de l'auditorium, dans l'axe est-ouest, une grande partition transparente munie d'une porte coulissante, qui est en verre ou en plastique, selon les dessins (OMAR 1429-1438). Puis, on en arrive à une partition, toujours transparente mais en verre, qui suit l'angle de la rampe de toit et qui comprend une porte coulissante qui se glisse le long de la rampe lorsqu'elle ne sert pas [107-108].

Il semble que cette partition réponde à des besoins de contrôle acoustique et de contrôle de la circulation des visiteurs au cas où l'on veuille se servir de l'auditorium indépendamment du reste du musée. La partition résulte également d'une nécessité de diviser l'espace en cas de feu. La correspondance d'archive montre qu'OMA fait les démarches pour mettre en oeuvre cette solution alors que le musée est déjà ouvert depuis presque un an, soit le 15 octobre 1993, et même un peu plus tard, soit le 7 février 1994, alors que les architectes reçoivent une demande de Wim van Krimpen dont l'objet est de mettre en place une porte coulissante en verre pour régler des problèmes d'acoustique. Malgré sa transparence, la paroi telle que construite tend à fermer l'espace et à couper une partie des vues en diagonale vers l'auditorium, surtout le jour, alors que les reflets sur le verre tendent à donner à l'espace de la rampe de toit une impression de corridor qui n'existait pas au départ [107].

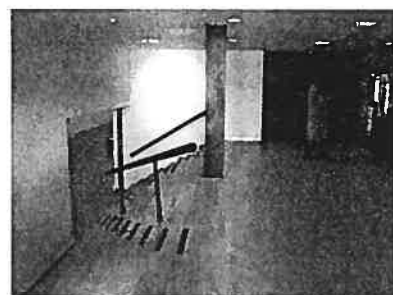
g) Auditorium / Hall 1

- Le lien s'effectue à travers un espace connecteur, bas de plafond et comprimé [114-116], qui contraste avec le dégagement spatial général de l'auditorium, et prépare à l'impression de noirceur qui se dégage du Hall 1. Les limites de l'espace connecteur consistent, du côté de l'auditorium, en trois portes de polycarbonate translucide qui semblent avoir été découpées à même le volume des services, et du côté du Hall 1, en un escalier relativement large qui descend vers les vestiaires et les WC. La descente d'escalier vers la salle d'exposition est combinée à une baisse de la hauteur de plafond à l'entrée de cette salle de façon à produire un effet d'entonnoir [115]. Une colonne au beau milieu de l'escalier, des garde-corps, dont l'un d'entre eux qui est placé à angle de façon à guider le visiteur, mais aussi à rétrécir le passage vers l'entrée de la salle, contribuent à obstruer l'espace.

- Cette obstruction spatiale a un équivalent d'engorgement programmatique, avec là, dans cet espace, la concentration de nombreuses fonctions qui doivent pouvoir desservir les différentes parties du musée, même lorsque celles-ci fonctionnent de façon indépendante. À un certain moment, Hoshino remplit cet espace de « séparations » (*separations*, qui sont des rideaux) et y place un surveillant qui aurait pour



114



115



116

114-116 L'espace connecteur Auditorium-Hall 1, noter les marches qui descendent dans le mur et les colonnes qui obstruent l'espace (MKS)

tâche de contrôler la circulation entre les différentes parties du musée (OMAR 1536-1572) [voir 84 et 125].

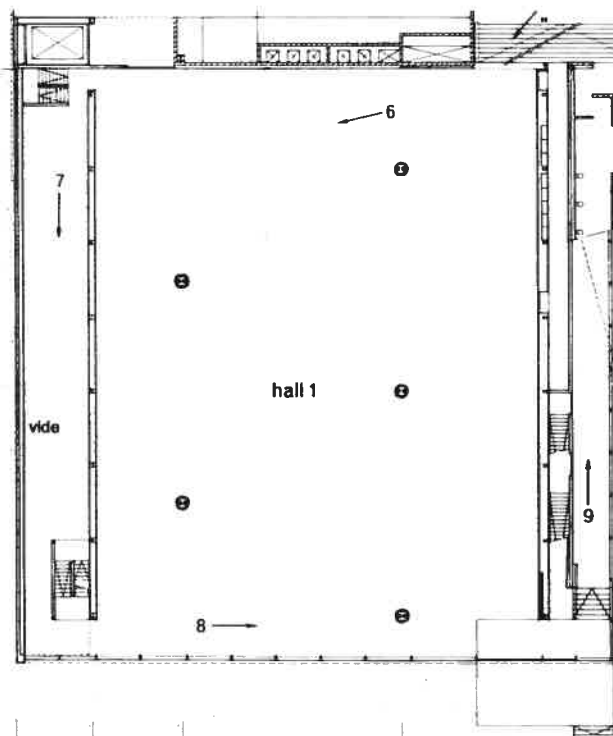
h) Autres sous-espaces de l'auditorium

La principale limite interne dans l'espace de l'auditorium est une barrière textile, flexible et mobile. C'est le grand rideau conçu par Petra Blaisse [100]. Il s'agit d'un élément « charmant », au même titre que les fenêtres rondes de l'entrée et le « romantique » (Koohaas, cité dans Doutriaux (1993)) jardin de poiriers contorsionnés en toiture. Lorsqu'il se déroule, le long du rail qui a été coulé à même le béton du plafond, sa face intérieure est argent et brillante, et sa face extérieure est noire. Les fonctions du rideau sont diverses. Il sert d'abord à couper la lumière provenant du parc et celle provenant de l'ouverture diagonale vers la rampe de toit (c'est ce qui explique la courbe qu'il trace). Ensuite, le rideau, permet de créer une barrière vis-à-vis la circulation provenant de l'entrée (en la détournant) et vis-à-vis celle provenant du fond de l'auditorium (en la forçant à passer à travers une ouverture réduite pratiquée à même le rideau; ouverture qui sert également de sortie de secours en cas d'urgence), tout en réduisant la taille de l'auditorium à un espace plus intime, ce qui peut être souhaitable pour la tenue de certains événements. Le rideau permet également de réduire les interférences sonore qui provien-

nent d'en dehors de l'auditorium. Des haut-parleurs seraient d'ailleurs intégrés à l'épaisseur même du tissu.

4.3.3. *Le Hall d'exposition 1*

L'espace se veut sombre relativement aux espaces blancs que sont l'auditorium et le Hall 2. Le plafond et certains murs sont peints en noir et de gros troncs d'arbre semblent servir de colonnes. L'éclairage naturel ne provient que de la paroi vitrée au fond de la salle qui donne sur le parc, ce qui place les objets et les gens en contre-jour lorsque l'on arrive en provenance de l'auditorium.



117 Plan Hall1

a) *Hall 1 / Parc*

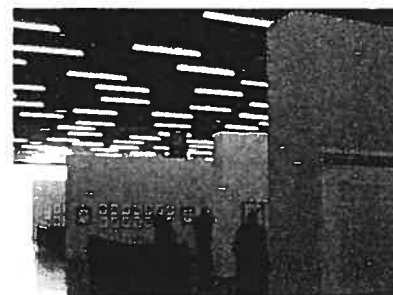
- Le jour, le hall d'exposition s'ouvre visuellement sur le parc à travers la paroi vitrée qui va du mur au plafond de la salle [119] et dont certaines sections sont transparentes alors que d'autres sont translucides. Les panneaux de verre transparent sont légèrement teintés gris ou vert. Cinq arbre-colonnes (2 chênes hollandais, 2 chênes français, et un marronnier (Macnair, 1994)) semblent complètement perdus au milieu des néons. Il s'agit là, en fait, de colonnes d'acier recouvertes de troncs d'arbres évidés [122-123].

- La nuit, la relation de continuité avec le parc devient plus abstraite. Les arbre-colonnes sont encore là mais la vue sur l'extérieur est remplacée par la réflexion provenant de l'éclairage au néon du plafond. Cette réflexion sur la paroi de verre donne l'impression que le plan du plafond se poursuit à l'extérieur vers le parc.

b) *Hall 1 / Vide*

- Le rapport à l'espace que Koolhaas appelle le Vide (*the Void*) [120-121] se fait par deux petites entrées à chaque extrémités de la salle. Sinon, de minces bandeaux de verre situés au haut de la partition de placoplâtre permettent à un peu de lumière de filtrer dans la salle d'exposition. Bref, ce n'est pas un rapport direct.

118



119



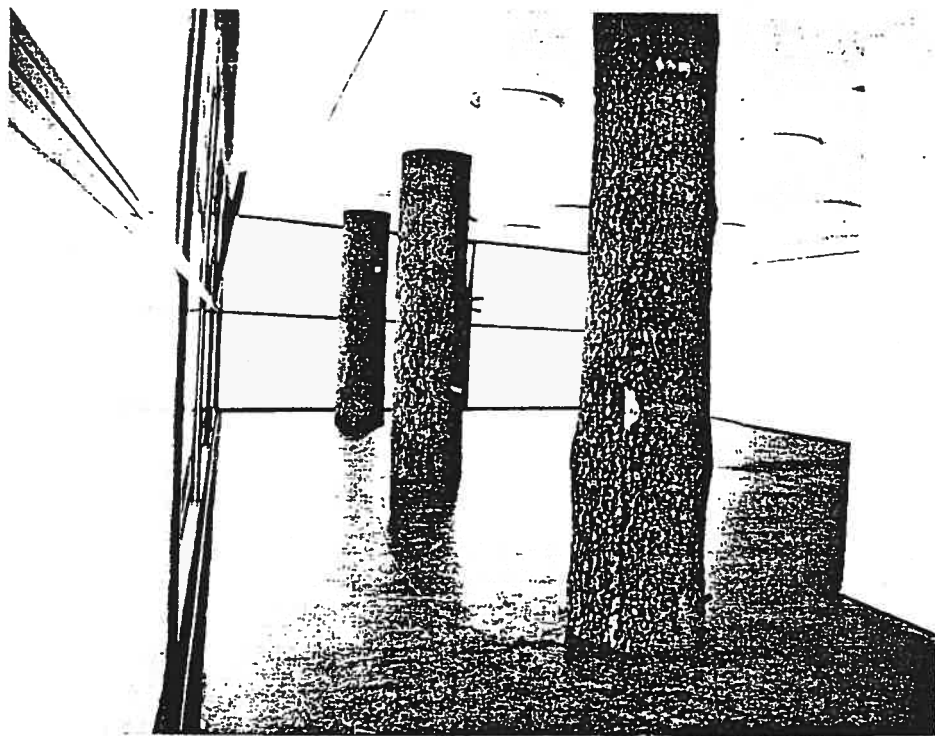
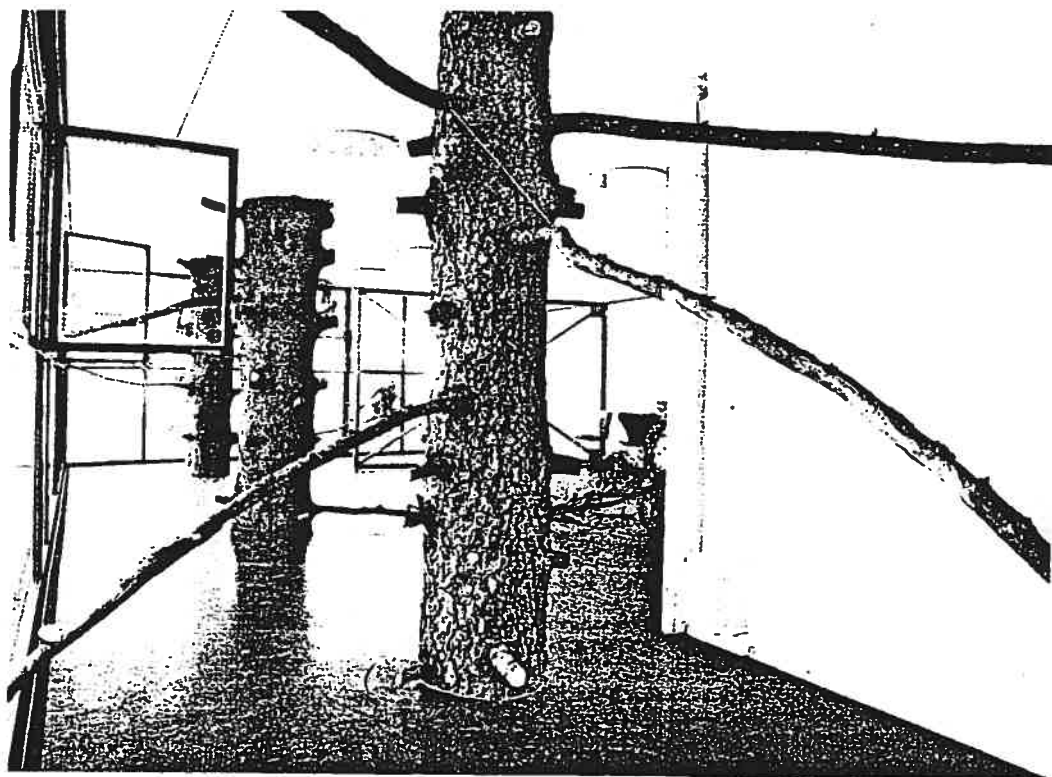
120



121

118 Hall 1 en fonction (MKS)

119 Dématérialisation de la paroi nord du Hall 1 120, 121 Le vide du Hall 1 avec son plafond dématérialisé (MKS)



122 Images d'archives d'origine inconnue ayant servies d'inspiration pour les arbre-colonnes du Hall 1

WOOD around column in Hall 1,
 ① how to fix together

Hold it for a few days.



Put enough glue

In this way, we don't see any thing except 2 distinct lines,

- ② visit to see real trees
- difference in sizes at 5 m-long
 - texture and color we'll see.
 - etc

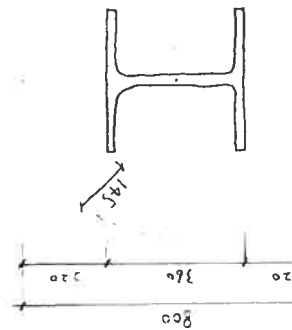
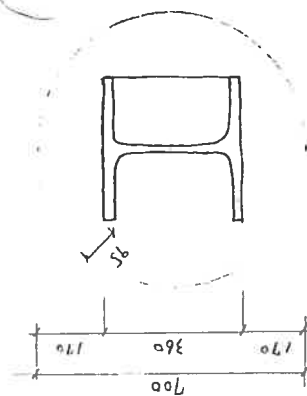
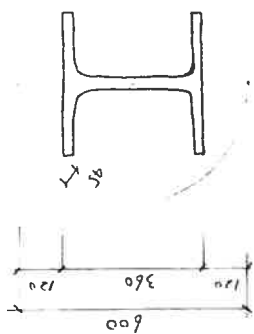
③ technical question

- fire - proofing
- Can we make a enough fire-proof by wood?
- If so, how thick the wood should be?
- (If this is 50mm, we can have until 600°)
- If not, what's the alternative? how thick?
- How thick the wood should be to 100mm minimum?
- have good result?

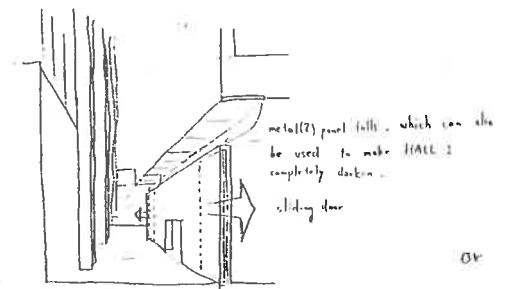


PLAN 1:10

Hall 1 column



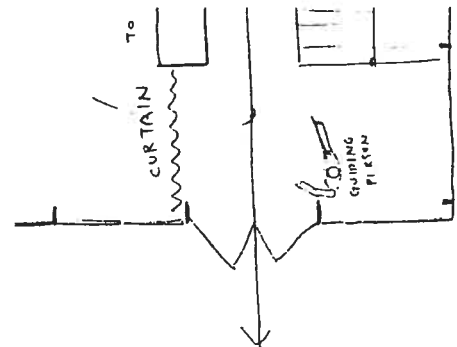
- Les bandeaux de verre au haut de la partition résultent d'une nécessité de pouvoir séparer le Hall 1 et le Hall 2 en cas de feu. Ce qui était mobile dans les premières esquisses [124] est devenu fixe



124

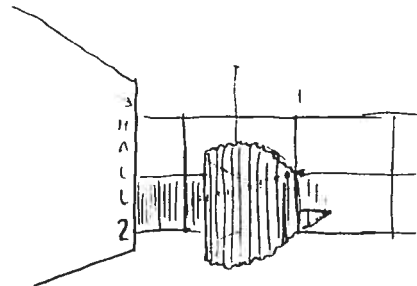
c) Hall 1 / Rampe intérieure

- L'événement qui marque le passage vers l'axe public est un changement de revêtement de sol, d'un parquet de bois à du travertin. C'est là, aussi, qu'un retour peut être effectué directement vers le vestiaire par un long corridor dans l'axe nord-sud. Ces liens peuvent être coupés, en cas de besoin, par une grande porte coulissante qui reste normalement au repos dans l'épaisseur d'un mur.



125

- L'exploration de la possibilité de faire une entrée dans le Hall 1, avec une billetterie attenante, découle d'une demande de van Krimpen. Le problème, en termes pratiques pour les architectes, c'est le rapport direct, sans sas ou autres espace-tampon, entre l'intérieur et l'extérieur. Hoshino propose l'utilisation d'un rideau en tissu ou d'un rideau d'air (« air-curtain ») pour réduire les risques que cette entrée crée des variations climatiques soudaines dans l'espace contrôlé du musée [125-126].



126

124 Les barrières coupe-feu, "Inventory of problems" (FH, 10-11-1989)
125 Entrée Hall 1 (plan) 126 Entrée Hall 1, avec sa billetterie et son sas

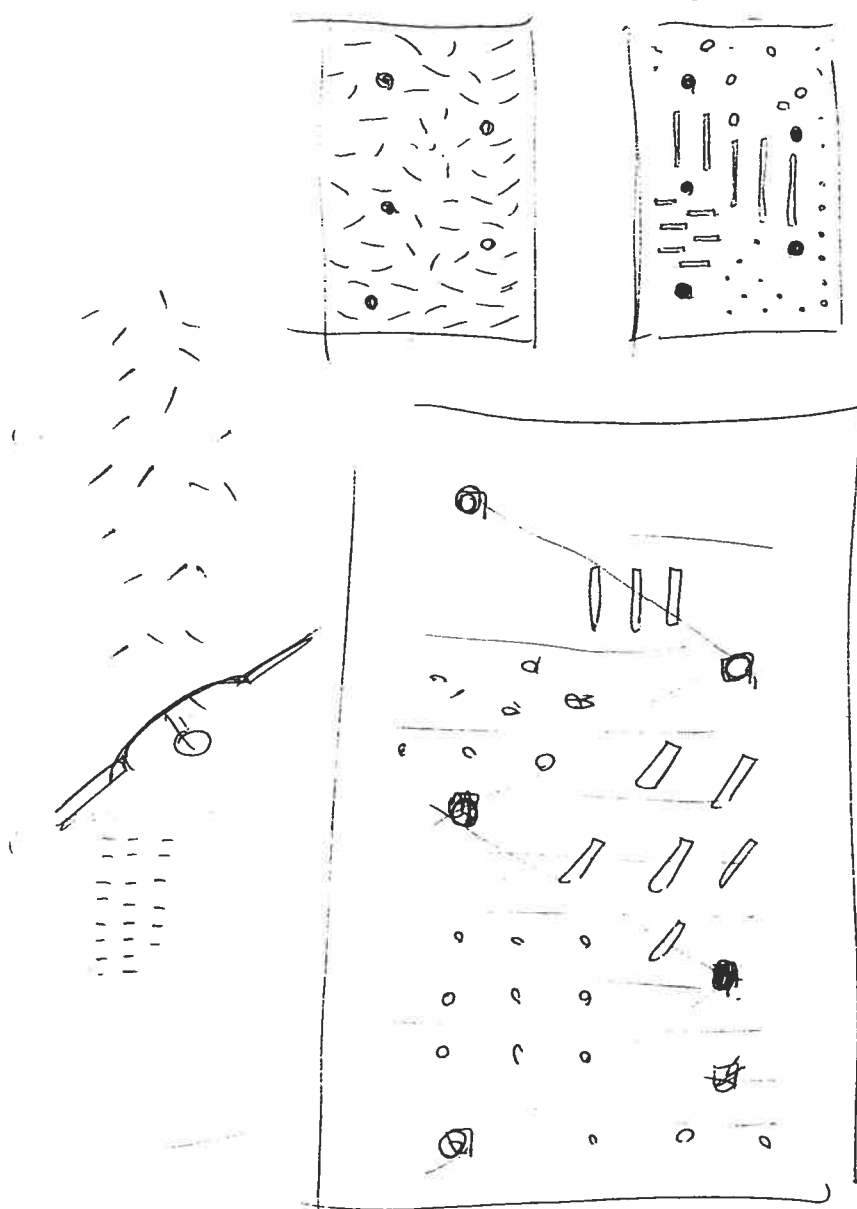
d) Autres sous-espaces du Hall 1

Le positionnement en quinconce des cinq colonnes dans le Hall 1 permet de définir des sous-espaces. Un croquis de la main de Koolhaas [127] montre comment diverses options d'éclairage ont été envisagées pour soit réduire, soit accentuer, cette définition de l'espace. Au départ, il y avait dans cette salle quatre colonnes disposées en carré. Il n'y avait alors définition que de deux espaces, celui au centre des colonnes et l'autre autour du carré.

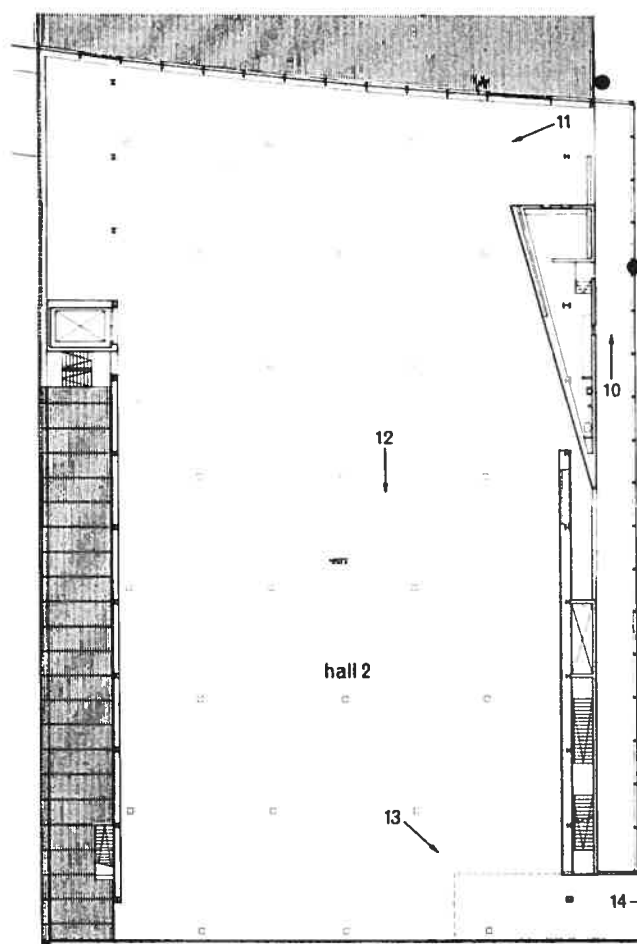
HALL I,

lighting

placement of trade



4.3.4. Le Hall d'exposition 2



128 Plan du Hall 2

a) Hall 2 / Hall 1

- Il s'agit d'un rapport de contrastes. Alors que le Hall 1 est sombre, peuplé de colonnes et ouvert vers le parc au nord, le Hall 2 est lumineux, complètement dégagé et ouvert vers le boulevard au sud.

b) Hall 2 / Parvis

- La paroi sud entièrement vitrée crée une forte ouverture du Hall 2 vers le parvis et le boulevard. Le parvis et le Hall 2 étant tous deux très lumineux, on a pas l'impression d'une coupure qui s'effectuerait entre l'intérieur et l'extérieur. Le plan du plafond est poursuivit à l'extérieur par le toit de polycarbonate translucide du parvis et le plan du plancher du Hall se poursuit de même par le plancher du parvis. Le caillebotis du sol du parvis utilise le même carrelage métallique que la grille d'aération qui se trouve placée juste à l'intérieur de la paroi vitrée, ce qui donne l'impression que le caillebotis du parvis se prolonge jusqu'à l'intérieur sur une vingtaine de centimètres [130]. D'ailleurs un dessin de conception, de la main de Hoshino [59], montre le grillage du parvis qui pénètre profondément dans le Hall I de façon à marquer au sol la voie de service qui passe plus bas.

- On a considéré, pendant la phase de conception, utiliser une double-paroi de verre qui aurait réduit la propagation du bruit du bou-



129



130

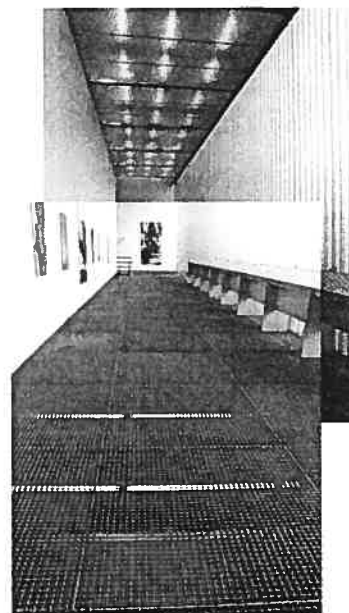
129 Hall 2 en fonction, remarquer le plafond (MKS) 130 Vue vers le sud à travers la paroi sud dématérialisée

levard vers le Hall 2 (ce que Hoshino [93b] appelle « problème de bruit » (*noise problem*).

- La courbe pratiquement imperceptible de la paroi de verre [128] est générée par la projection verticale de la limite sud de la voie de service d'en-dessous. Le Hall 2 est donc partiellement en porte-à-faux au-dessus de cette voie.

c) Hall 2 / Vide

- Il s'agit d'un rapport plus direct que celui existant entre le Hall 1 et le Vide à cause, entre autres, de la poursuite du plan du plafond d'un espace à un autre, et de l'ouverture dégagée au haut du mur de gypse. Malgré tout, il y a rupture spatiale entre les deux espaces. Au deuxième niveau du Vide, l'éclairage naturel prend une teinte glauque en comparaison de la blancheur de la lumière du Hall 2. Cet effet est dû aux bandes de verre translucide (nommées « *clunks* » dans les dessins de conception) qui forment la paroi extérieure longitudinale, et au remplacement, dans cette zone, de l'éclairage naturel zénithal par des néons placés au-dessus de la paroi de polycarbonate. À cause du coin extérieur qu'il présente dans le Hall 2 [128], le Vide s'y définit comme un volume, plutôt que comme une bande comme c'était le cas à partir du Hall 1. Puis, enfin, même si le sol des deux espaces est continu en terme de niveau, l'utilisation qui est faite du caillebotis dans le



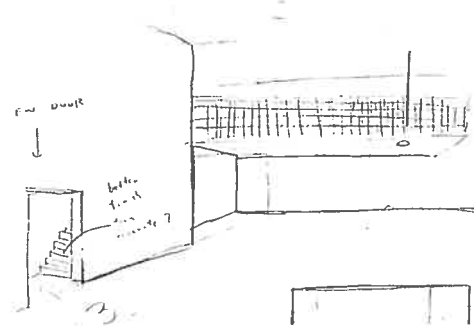
131

131 Le deuxième étage du Vide avec les néons au plafond et la paroi de “clunks” à droite (MKS)

Vide (soit un plancher qui semble vouloir se dérober à six mètres au-dessus du sol) introduit un élément de danger qui se veut en forte rupture avec la relative sérénité du Hall 2.

d) Hall 2 / Hall 3

- Visuellement, ce lien se fait indirectement, à travers la mezzanine qui surplombe le Hall 2. Encore là, une porte coulissante peut séparer les deux espaces. Pour passer du Hall 2 au Hall 3, le visiteur doit, par contre, passer sous la mezzanine et remonter la rampe de toit.
- Très tard dans le processus de conception, les architectes ont exploré la possibilité de créer un lien plus direct entre les deux salles d'exposition. Une porte aurait en effet été ouverte dans le mur ouest du Hall 2, de manière à utiliser des escaliers de secours existant pour effectuer ce lien. En cas d'urgence, un système de portes automatiques pivotantes aurait coupé ces escaliers du reste du bâtiment de façon à ce qu'ils puissent redevenir « de secours ». Une note manuscrite de la main de Hoshino indique que cette option a été rejetée par Van Krimpen le 18 janvier 1994 [132].

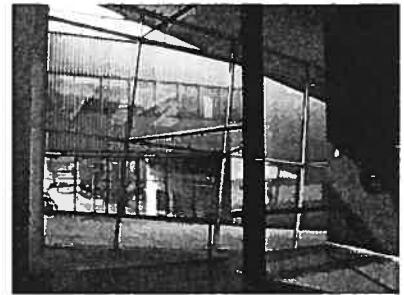


e) Hall 2 / Entrée côté digue

- L'entrée, qui comporte sa propre billetterie, forme un sous-espace du Hall 2, une transition

132 Esquisse faisant partie d'une étude d'un lien direct entre le Hall 2 et le Hall 3

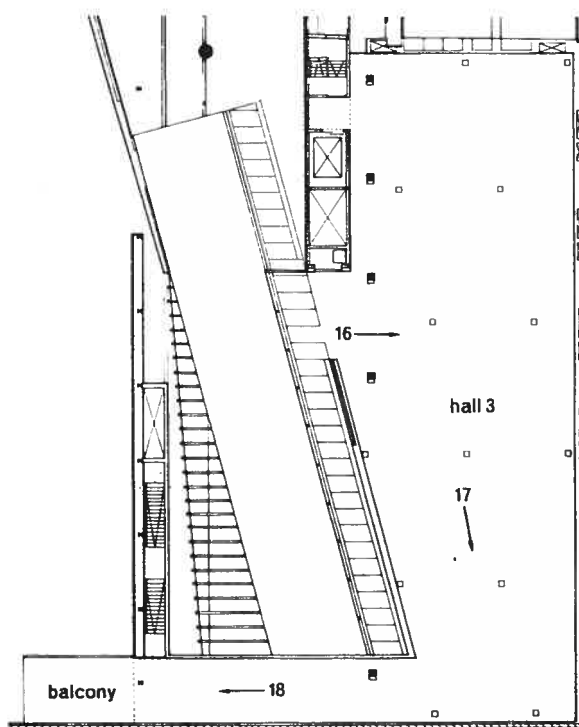
entre l'espace d'exposition et la rampe intérieure [133]. Un garde-corps empêche les gens de tomber du plancher du Hall 2 à celui de la rampe intérieure. Une porte coulissante normalement camouflée dans l'épaisseur d'un mur permet de couper le Hall 2 de l'espace d'entrée.



133 Billetterie digne (MKS)

4.3.5. *Le Hall d'exposition 3*

Comme il était annoncé de l'extérieur par son béton noir et son caractère fermé, le Hall 3 est sombre, bas de plafond et ne comporte aucune ouverture directe sur l'extérieur. Il est paradoxal que l'espace d'exposition le plus élevé dans le bâtiment soit aussi celui qui présente l'aspect le plus caverneux .



135 Plan Hall 3

a) Hall 3 / Rampe de toit

C'est un lien entre un espace sombre et un espace lumineux, entre un intérieur et un extérieur. Même si la rampe de toit est coupée de l'extérieur par une paroi vitrée, elle s'inscrit en continuité avec celui-ci, entre autres par un drain qui est poursuivi vers l'intérieur à partir du toit et des marches de béton qui ne se modifient aucunement en passant de l'extérieur à l'intérieur [136].



136

b) Hall 3 / Auditorium

- Le lien s'effectue par la présence des colonnes à angles qui sont poursuivies à partir de l'auditorium en-dessous. Ces colonnes semblent étrangères dans l'espace orthogonal du Hall 3 [137]. Cette étrangeté est particulièrement présente dans le cas de la colonne qui se trouve isolée des autres à l'extrémité nord du Hall 3 dans un sous-espace aux dimensions plus restreintes qui précède l'ouverture sur la mezzanine.



137

c) Hall 3 / Hall 2

- Le lien s'établit à travers la mezzanine qui semble suspendue au plafond par une tige métallique. De là, on est proche du plafond du Hall 2 et il est difficile de ne pas remarquer les nom-

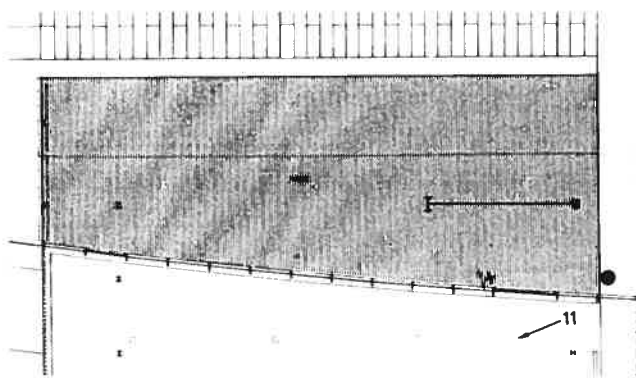
136 Le passage continu de la rampe de toit entre l'intérieur et l'extérieur
137 L'entrée difficile du Hall 3

breux défauts de réalisation dans le placoplâtre du plafond. Le garde-corps en verre se veut aussi transparent que possible [138].



138 La mezzanine du Hall 2 (MKS)

4.3.6. *Le parvis*



140 Plan du parvis

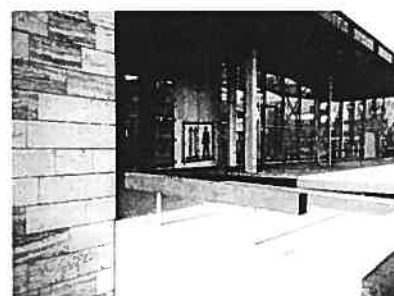
a) *Parvis / Boulevard*

- Comme nous le disions plus haut, il existe bel et bien un lien entre le parvis et le boulevard, mais parce que le parvis est en léger surplomb, qu'une rangée d'automobiles stationnées (sept places de stationnement) crée souvent une barrière, et que le boulevard se trouve de toute façon à une bonne distance du parvis, et étant donné la présence du trottoir, de la piste cyclable et du terre-plein qui les séparent l'un de l'autre, ce lien à la rue tient beaucoup plus de l'orientation générale de l'espace du parvis (création d'un axe nord-sud par les délimitations latérales) et d'un fort lien auditif au bruit du boulevard, que d'un véritable lien de continuité visuelle ou d'une réelle proximité physique.

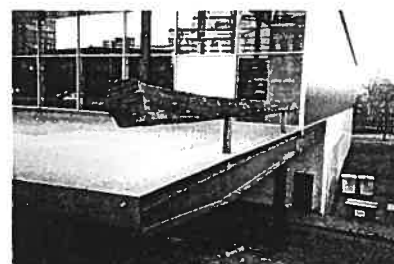
- La façade sud s'effiloche devant le boulevard [141]. Elle est composée de quatre lignes successives : 1) le vitrage du Hall 2; 2) la ligne structurale, soulignée par la poutre orange et le contreventement en X des colonnes; 3) la ligne de toit, appuyée par la façade des bureaux; et 4) à un degré moindre, l'extrémité sud du parvis.

- Devant le musée, le trottoir et la piste cyclables sont interrompus par une série de bandes blanches peintes au sol.

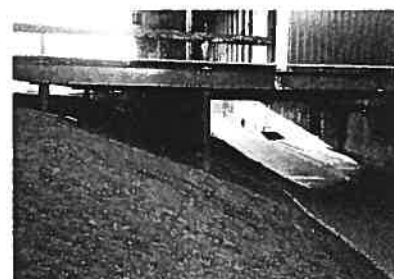
- Les garde-corps définissent latéralement l'espace, empêchant les gens de tomber en bas du talus formé par la digue. Il y a opposition entre le garde-corps de la rampe [141] et celui du parvis [142-143]. Alors que ce dernier est



141



142



143

141 Garde-corps lisse à l'extrémité ouest

142 Garde-corps est du parvis

143 Sous le parvis, en fin de journée

un tronc d'arbre brut couvert de mousse verte et maintenu en place par une espèce de grande suture métallique, le garde-corps de la rampe consiste en un madrier de bois verni, un arbre transformé, soutenu par deux cylindres métalliques lisses.

b) Parvis / Digue

- Par rapport à la digue, il n'y a qu'effleurement. La réglementation interdit de toute façon au bâtiment d'établir un contact permanent et non-altérable. Les notes relatives à une recherche à ce sujet font d'ailleurs partie des archives du Kunsthal (OMAR 1534-1585). On y retrouve les informations suivantes : « *The dijk : 1) can be replaced by a wall; 2) must be covered with stones if grass cannot grow naturally; 3) if untouched, free access for repairs etc. must be guaranteed; 4) anything that touches top of dijk must be possibly removed* ».

c) Parvis / Tranchée

- Le rapport entre le parvis et la sombre tranchée en-dessous est plus conceptuel que directement visuel. Il s'agit d'un rapport similaire à celui existant entre le Hall 1 et le Hall 2, soit un jeu sur les oppositions lumière/noirceur. C'est l'opposition métaphorique entre l'espace aérien du haut et l'ambiance de canal sombre du bas.

Tandis qu'en haut, on utilise le verre et le métal et que les références se font à la Galerie Nationale de Mies, mais aussi à l'entrée de la Temporary Contemporary de Gehry (Los Angeles, 1983) dont on retrouve des images dans les archives du Kunsthall (OMAR 1451), en bas, les matériaux employés pour le revêtement de sol, soit du basalte (c'est la pierre noire), du granite (*kinderhoofdje*, comme celle retrouvée sur le bord de la rivière Boompjes), des pavés de béton noir et du béton, renvoient directement au paysage de canaux hollandais. En haut c'est l'art, en bas c'est les services.

d) Parvis / Entrée côté digue

- Relativement à l'ensemble de la digue, un sous-espace est créé devant l'entrée par la proximité de quatre colonnes de formes différentes. En se combinant à une cinquième colonne qui se trouve à l'intérieur, tout juste devant la billetterie, on peut parler de la création d'un événement structurel qui forme un seuil.
- La porte est en aluminium. Elle peut s'ouvrir jusqu'à la hauteur du toit sans doute pour que le Kunsthall puisse présenter de grosses pièces, comme les sculptures de Serra qui pèsent plusieurs tonnes que Van Krimpen donnait en exemple d'oeuvres d'art que le Kunsthall devrait pouvoir accommoder, dans son programme révisé du 15 novembre 1988.

e) Parvis / Hall 2

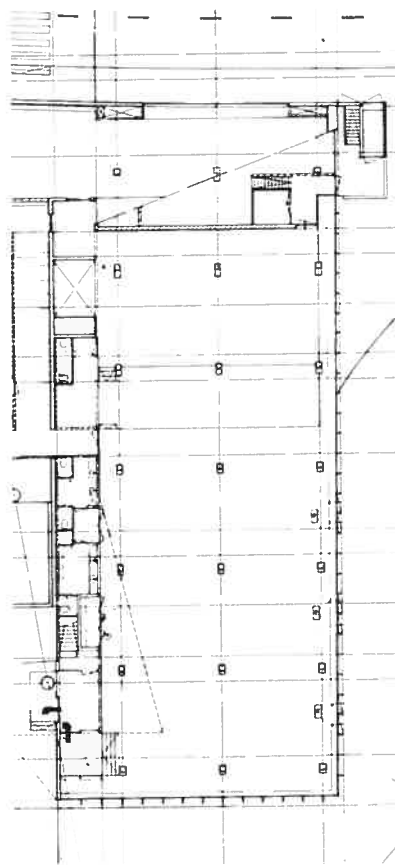
- Dans le sens Parvis-Hall 2, à la différence du sens Hall 2-Parvis, le lien à travers la grande paroi vitré est plus fort le soir lorsque les reflets sur le verre sont inexistantes. Le jour, dans des conditions ensoleillées, le verre renvoie surtout les reflets des rangées de maisons qui se trouvent de l'autre côté du boulevard.

f) Parvis / Toît

- La fonction du toît du parvis est avant tout de réduire l'exposition directe au soleil du Hall 2, étant donnée son orientation plein sud.

- La sous-face de polycarbonate du toît peut être comprise comme étant une interface en contact avec le parvis. Sa translucidité permet, par exemple, d'entrevoir la grande poutre orange qui supporte une partie de la toiture.

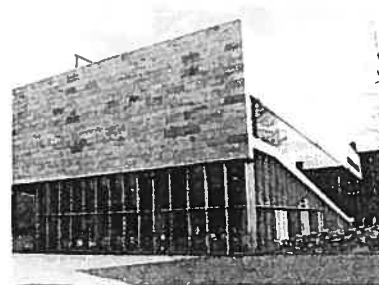
4.3.7. Restaurant



144 Plan du restaurant, l'entrée rampe se trouve dans le coin en bas à gauche.

a) Restaurant / Parc

- Le rapport au parc se fait dans deux directions. L'ouverture se fait en partie vers l'ouest où il y a une terrasse en saison, mais elle se fait principalement vers le nord, en raison de l'orientation de la pente du plafond et des types de vitrages employés respectivement sur chaque façade [145]. Le sol du parc et le plancher du restaurant sont au même niveau [146].



145



146

b) Restaurant / Rampe

- De la rampe, il n'y a pas vraiment de vues qui s'ouvrent sur le restaurant, à cause de la configuration particulière de l'entrée. Par contre, la translucidité de la limite entre les deux espaces (du polycarbonate auquel des panneaux de verre ont été accolés) laisse filtrer de la lumière provenant du restaurant et peut créer des jeux d'ombres dans certaines circonstances.

c) Restaurant / Entrée-rampe

- Les deux principales entrées du restaurant se situent respectivement sur la façade ouest du Kunsthal et sur la rampe principale. L'espace du restaurant est donc en retrait du circuit du musée. L'accès direct au restaurant à travers la boutique a, tel que mentionné ci-dessus, finalement été abandonné.

145 Coin nord-ouest (MKS) 146 Joint au sol parc-restaurant

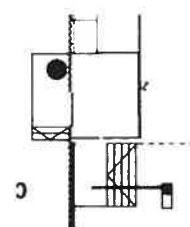
- L'entrée côté rampe se fait à travers un sas qui comporte deux portes coulissantes automatiques en verre transparent [147]. Mais malgré ces portes transparentes, cette entrée est aussi sinueuse, sinon plus, que l'entrée principale. En arrivant du haut de la rampe, la grosse colonne ronde de béton cache la porte, et en arrivant du bas, les escaliers qui sont de toute façon difficiles à voir à cause de l'angle du sol de la rampe, semblent descendre dans un trou qui ne mène nulle part. Des esquisses avaient été faites pendant la conception du bâtiment pour placer là un élément signalétique intégré à d'éventuels garde-corps en verre de façon à marquer l'entrée du restaurant, mais il n'en subsiste rien. Puis, le positionnement du sas et de ses portes oblige à trois virages à 90 degrés, avant d'accéder à l'espace du restaurant proprement dit [148a].

- À l'intérieur du restaurant, l'entrée forme un sous-espace. On a encore ici affaire, comme c'était le cas pour l'entrée du musée côté digue, à une accumulation d'objets qui forment un seuil. On a là un large escalier de travertin, un garde-corps formé par un long cylindre métallique fiché dans le sol, et une grande poutre de béton penchée qui est placée directement devant l'escalier.

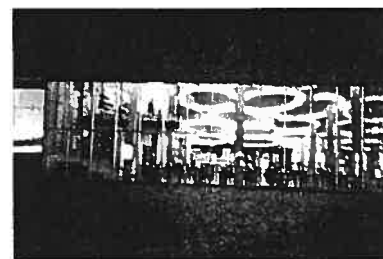
- Puis, ce sous-espace se couple à celui créé par le surplomb de la boutique-balcon [148b].



147



148a



148b

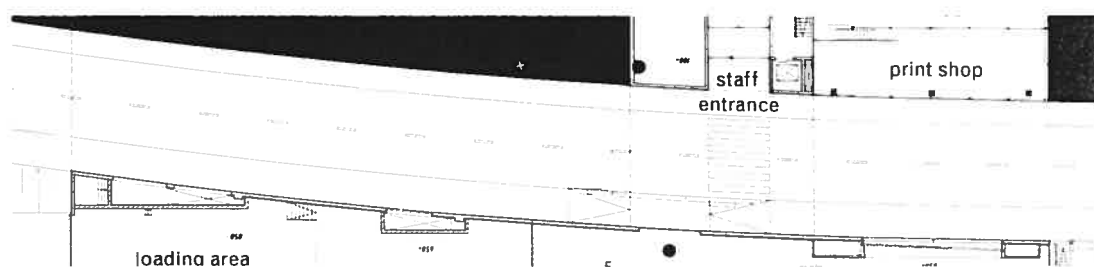
147 Entrée du restaurant dans la rampe
148a L'entrée compliquée 148b Restaurant de nuit avec l'entrée digue à gauche

d) Restaurant / Boutique

- On retrouve là, en gros, le même type de vues en diagonales que celles qui sont décrites dans la section portant sur les rapports « Auditorium/Boutique ». Par contre, à cause de la paroi de verre qui entoure la mezzanine, le rapport en est un d'espace ouvert à volume-intérieur, plutôt que d'espace ouvert à espace ouvert.

4.3.8. *La tranchée*

La tranchée est avant tout une zone de services. On y retrouve des bouches de ventilation, une entrée pour les employés et diverses portes de services. Malgré cela, la tranchée fait partie, au même titre que la rampe principale, des espaces qui accroissent les interfaces entre l'intérieur et l'extérieur.



149 Plan de la Tranchée

a) Tranchée / Parvis

- Visuellement, à cause des niveaux d'éclairage relatifs de chaque espace, ce lien est plus fort que celui existant dans le sens Parvis/Tranchée.

b) Tranchée / Auditorium

- Le lien visuel existe principalement à partir du côté sud de la voie de service. Du côté nord, une personne de taille moyenne ne peut voir que le plafond de l'auditorium.

c) Tranchée / Volume des bureaux

- À partir de la tranchée, à cause de la transparence de la paroi vitrée, les trois premiers étages du volume des bureaux sont complètement offerts à la vue du passant. Des panneaux de verre sablé offrent quand même une certaine intimité aux employés des bureaux situés sur la mezzanine (deuxième niveau).

- Au sol, il y a changement de revêtement devant le volume des bureaux pour en faire une surface moins lisse, moins invitante à la marche que le trottoir du côté nord de la voie de services.

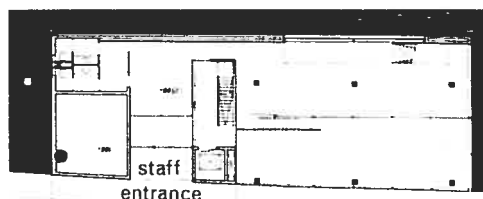
d) Autre sous-espace de la tranchée

- La présence d'un changement de niveau qui permet l'accès à une porte de service est l'occasion de créer un petit événement [150] qui devient un sous-espace de la tranchée. Une rampe-escalier en pavés de granite monte jusqu'à la hauteur de la porte puis redescend sous la forme d'une rampe simple. Un garde-corps délimite la petite plate-forme devant la porte. Cette rampe-escalier est formée à partir des pavés du trottoir qui soudainement prennent une configuration atypique.



150 La tranchée avec son trottoir convulsif

4.3.9. Le Bloc des bureaux



151a



151b

Le Bloc des bureaux est situé en partie derrière une paroi vitrée [152-153a] mais se poursuit également derrière la façade du Hall 3. Il s'agit des espaces des employés du musée et de son administration (bureaux mais aussi espace de stationnement des vélos des employés, vestiaire des employés, salle de presse, etc.). L'entrée aux bureaux est discrète et se situe dans la tranchée. Conformément à la logique du reste du bâtiment, l'ouverture des bureaux est plus grande vis-à-vis l'invagination qu'est la tranchée que vis-à-vis l'extérieur du projet proprement dit. Cela se traduit par un vitrage teinté noir vers l'extérieur à l'ouest, et un vitrage clair vers l'intérieur de la tranchée.

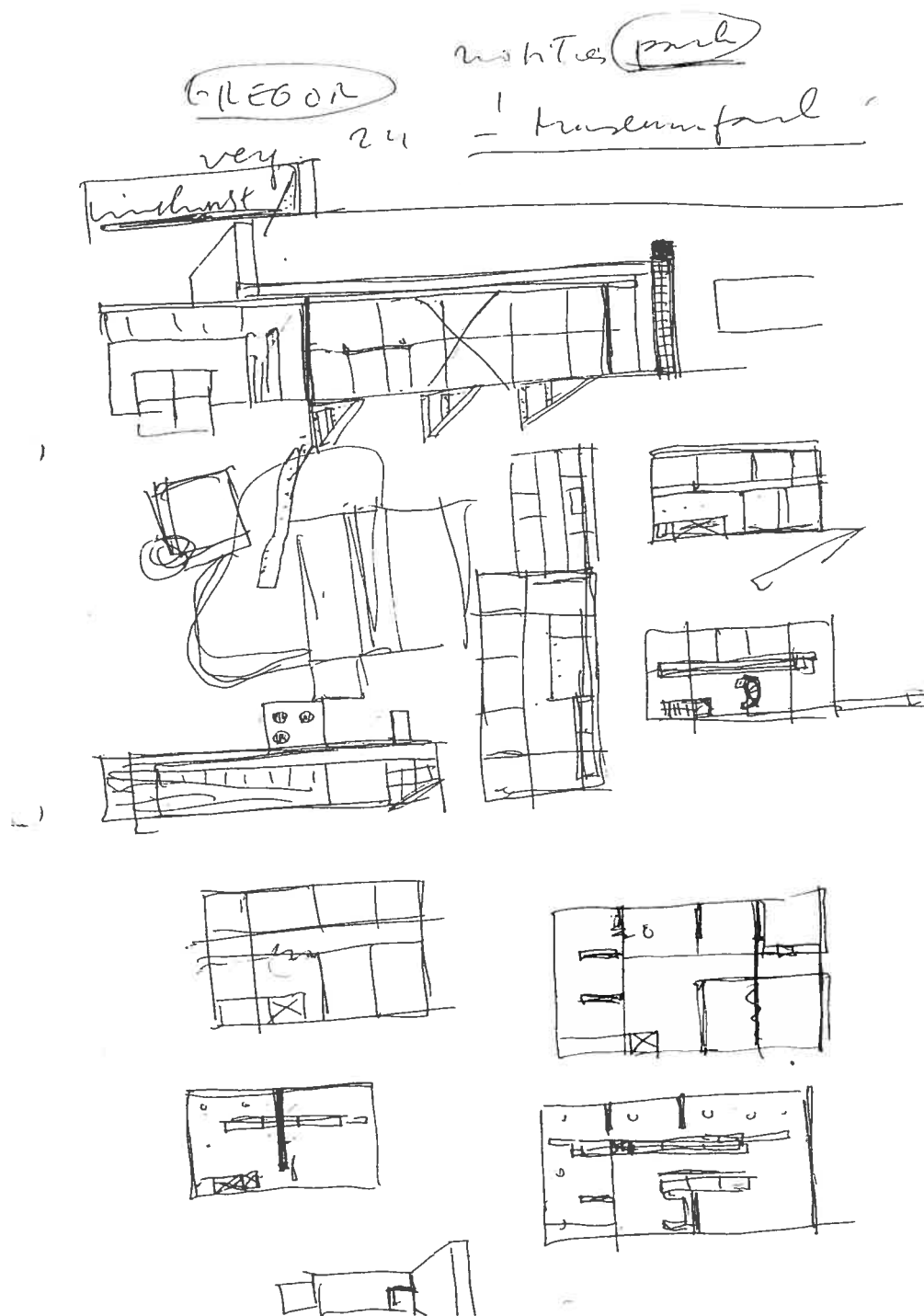
152



153a



151a Plan des Bureaux, niveau parc
 151b Plan des Bureaux, niveau 3
 152 Élévation ouest avec le bloc des bureaux à droite, la partie administrative du bâtiment se poursuit au niveau 3 derrière la façade du Hall 3
 153a L'entrée des bureaux dans la tranchée



153b Organisation des bureaux (RK, tracé sur à l'endos d'une enveloppe)

4.4. Les textes de présentation du Kunsthal

4.4.1. Danger et instabilité en architecture : la présentation du Kunsthal dans S,M,L,XL

Lorsque le Kunsthal fait pour la première fois l'objet de publication dans les périodiques d'architecture, on demande à OMA toutes sortes de dessins qui viendront compléter les textes des articles, les dessins aux instruments et les photographies de bâtiment et de maquettes. Plusieurs publications demandent des dessins de détails du bâtiment (ce à quoi OMA acquiescera), ou des esquisses de conception (ce que Hoshino refusera, prétextant qu'il ne voit rien dans l'ensemble de ses dessins qui soit « publiable »). Mais étant donné la complexité spatiale du musée, OMA exécute, à la demande de la direction de certains périodiques, des dessins expliquant la circulation à l'intérieur du bâtiment. Les architectes produisent alors une double axonométrie [77*d*] où des flèches numérotées réfèrent à un texte décrivant une promenade à travers la spirale du musée. Cette description textuelle de la circulation viendra constituer la moitié du texte officiel de présentation du Kunsthal, tel qu'on le trouve sur le site web d'OMA (www.oma.nl) et dans de nombreuses publications. Ces dessins axonométriques présentent le bâtiment de façon très abstraite et réduisent les composantes de l'environnement à la route de services, au boulevard et à l'allée piétonne reliant le parc à la digue.

Il serait toutefois risqué d'interpréter ces dessins en dehors du contexte de la production graphique générale effectuée par OMA; d'affirmer par exemple qu'OMA réduit l'environnement significatif du Kunsthal à des circulations plutôt que des bâtiments. D'autres dessins axonométriques placent en effet le Kunsthal dans l'environnement du Museumpark, et montrent sa relation au Natuurmuseum et même à la petite église orthodoxe grecque. Dire que

l'emphase dans la présentation graphique est mise sur les surfaces horizontales plutôt que les surfaces verticales, serait contredit par les nombreuses coupes qui mettent de l'avant les différentes textures des matériaux des murs. Puis les photographies publiées dans les périodiques ne sont pas nécessairement produites par OMA. Certaines d'entre elles ont été prises par Hans Werlemann, le photographe d'OMA, mais le plus souvent, la rédaction d'un périodique donné a envoyé son propre photographe de manière à recueillir des images exclusives.

Devant le foisonnement graphique entourant le Kunsthall, le meilleur endroit pour trouver une représentation orientée qui témoigne de la façon dont Koolhaas veut que le bâtiment soit perçu est sans doute « Life in the Box? », le texte de *S,M,L,XL* relatif au Kunsthall. Aux premiers abords, cette section du livre pourrait sembler n'être que la superposition superficielle de photographies du bâtiment et d'un texte canonique de la modernité littéraire, *En attendant Godot* de Beckett (1952), de manière à amener le bâtiment vers cette canonisation. Mais, dans les faits, le texte de Koolhaas est plus complexe qu'il en a l'air.

Ce texte comporte les composantes suivantes : 1) une double page de présentation, avec d'un côté un court texte et de l'autre une axonométrie montrant la circulation à travers le projet; 2) dix-sept (17) double pages proposant une séquence de photographies qui représentent une promenade dans le projet, accompagnées de courtes légendes explicatives et d'extraits d'*En attendant Godot*; 3) six pages de plans et de coupes dessinés en noir sur fond blanc. Les cinq premières répliques de l'extrait du texte de Beckett sont placées à la fin de la séquence-promenade à travers le Kunsthall. La cinquième de ces répliques étant celle qui au départ avait amorcé la promenade, le début et la fin

sont les mêmes, ce qui induit un effet de spirale, de façon à ce que la forme du texte épouse celle du bâtiment.

À un premier niveau, le titre, « Life in the box? », réfère à la question suivante : reste-t-il encore de la vie dans la boîte, dans la forme cubique si chère au modernisme? Rappelons qu'il s'agit là de la question de départ ayant orienté les conceptions simultanées du projet pour le Musée d'architecture (le futur NAI) et le projet original (phase « Robot ») du Kunsthall. Mais la référence à Beckett constitue le deuxième niveau de compréhension du titre « Life in the Box? », les personnages des derniers livres de Beckett passant souvent leur temps à ne rien faire dans des boîtes blanches et, coïncidence, le texte d'un des plus grands spécialistes de l'oeuvre de Beckett, Hugh Kenner, texte ayant été publié dans de nombreuses anthologies d'essais consacrées à l'oeuvre de l'écrivain et dramaturge irlandais, est intitulé « Life in the box », sans le point d'interrogation. Autre coïncidence, le Kunsthall a présenté du 5 février au 20 mars 1994, une exposition intitulée « Watt », en l'honneur du livre de Beckett du même nom. Des références à Beckett, dans *S,M,L,XL*, on en retrouve quelques unes. Dans le dictionnaire, par exemple, à l'entrée « *contradiction* » on a Estragon qui dit « *That's the idea, let's contradict each other* ». À l'entrée, « *course* », c'est Clov de *Fin de partie* qui dit, « *Something is taking its course*³⁸ ».

Puis, ce que je comprends comme étant l'autre principal niveau de compréhension de ce titre, au-delà de l'exploration des possibilités architecturales offertes par la forme de la boîte et la référence faite à Beckett, c'est l'instauration d'un dialogue avec le modernisme architectural en général, et avec l'architecture moderne hollandaise en particulier.

³⁸ Les deux citations sont tirées de *Samuel Beckett : the complete dramatic works*, publié en 1985 aux éditions Faber and Faber à Londres.

Ce qui suit est une analyse pratiquement page par page de la section de *S,M,L,XL* qui porte sur le Kunsthal. Il s'agit de déborder le jeu des références et de faire ressortir les intentions de l'architecte relativement à la notion de limite et des rapports intérieur-extérieur.

4.4.1.1. La double page de présentation : une tension initiale

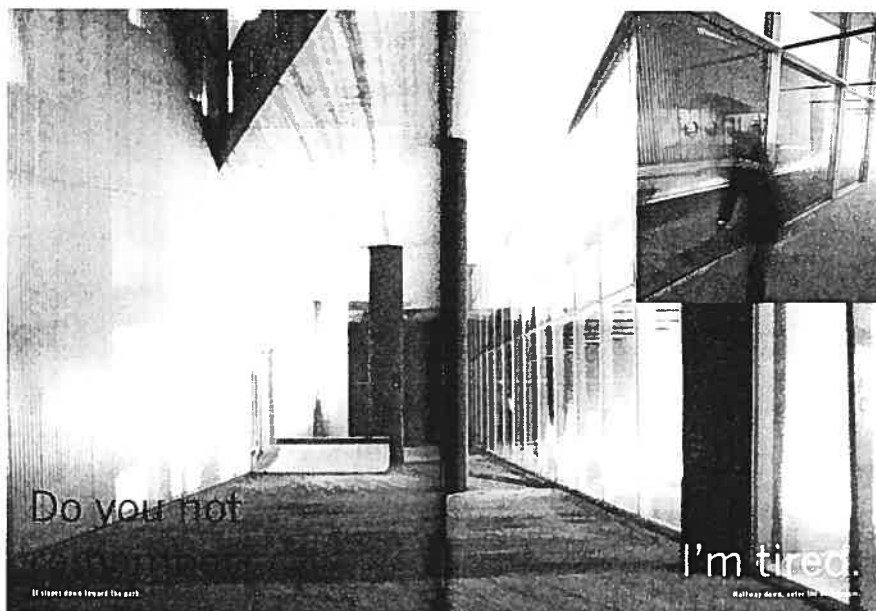
D'un côté, le titre qui demande s'il reste de la vie dans la boîte. Sur l'autre page, une axonométrie faite aux instruments qui met en valeur les surfaces de plancher et le système de rampes, et qui évacue totalement du même coup, toute paroi verticale [77c]. Bref, à la question y a-t-il de la vie dans la boîte?, on oppose immédiatement l'image d'une spirale complexe qui n'a rien à voir avec une boîte. La progression subséquente du texte viendra montrer comment cette spirale se matérialise à l'intérieur de l'enveloppe orthogonale du bâtiment. En cela, Koolhaas, répète la façon de faire adoptée dans de nombreuses autres sections de *S,M,L,XL* où la tension ou le choc créé dans la page de départ, sera progressivement résolu dans les pages suivantes.

4.4.1.2. Les dix-sept (17) double pages de promenade dans le Kunsthal : le danger rédempteur

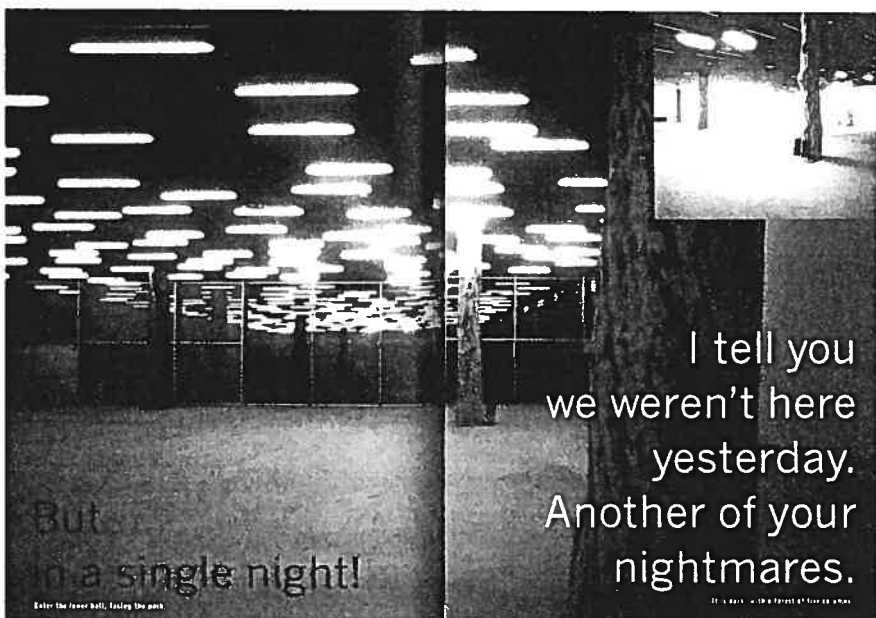
Le cadre de présentation [154-156] est répété d'une page double à une autre de façon relativement stricte : a) une grande photo qui couvre les deux pages; b) des photographies en médaillon qui apparaissent, au besoin, du côté droit; c) le texte de Beckett, en gros caractères, avec à gauche, en noir, les répliques de Vladimir (Didi), et à droite, en blanc, celles d'Estragon (Gogo); d) puis sous le



154



155



156

texte de Beckett, en petits caractères, une description de la visite qui réfère aux photographies.

Les photographies, sont de Hans Werlemann, le photographe d'OMA qui est aussi responsable de l'éclairage de l'auditorium du Kunsthall. Elles semblent avoir été prises à la fin du chantier et pendant l'ouverture officielle du bâtiment. Le choix d'utiliser ces photographies plutôt que d'autres (car lorsque Koolhaas travaille sur *S,M,L,XL*, le bâtiment est déjà complété depuis quelques temps) démontrent que Koolhaas veut présenter le bâtiment sous un certain jour. La signalisation n'est pas encore toute là. Le terrassement et les plantations végétales autour du bâtiment ne sont pas encore terminés. Plus significatif encore, un certain nombre d'éléments qui permettent de partitionner l'espace sont absents sur ces images : a) absence de garde-corps sur la plate-forme de l'entrée; b) absence de barrière coupe-feu entre l'auditorium et la rampe de toit; c) absence de garde-corps sur la mezzanine donnant sur le Hall 2; d) absence des partitions temporaires qui permettent d'accrocher l'art (et absence quasi-complète, par le fait même, d'oeuvres d'art dans le musée).

Évidemment, l'absence de certaines limites spatiales et d'oeuvres d'art permet de mieux voir le bâtiment. C'est là une hypothèse qui est renforcée par la correspondance où OMA invite la rédaction des périodiques architecturaux à envoyer leurs photographes entre les expositions, alors que les salles seront au moins partiellement vidées. C'est là de toute façon une manière de faire qui est plutôt habituelle dans le monde des publications architecturales. Mais cette emphase sur un bâtiment où les délimitations ne sont pas encore toutes en place, combinée aux images du sol autour du bâtiment qui est encore au stade de chantier, et à ces autres images qui montrent des fils électriques qui sont laissés en dehors de leur boîtes de connection, tout cela amène une autre hypothèse.

Et l'hypothèse est la suivante : Koolhaas, à travers la présentation qu'il fait du Kunsthall dans *S,M,L,XL*, veut faire ressortir les composantes « danger », « instabilité », « incomplétude » et « inconfort » propres au bâtiment. Le fait que neuf des dix-sept grandes photographies aient été prises la nuit renforce cette hypothèse. Les photographies de nuit permettent, en dehors des contrastes jour-nuit des différents espaces du bâtiment qui correspondent exactement aux contrastes espace-clair/espace-sombre (l'auditorium et le Hall 2 sont photographiés le jour, le Hall 1 est pris la nuit), de mettre l'emphasis sur, par exemple, la translucidité du verre de la façade est, les reflets de néons sur la paroi vitrée du Hall 1, et sur l'opposition reflets-transparence présent dans la rampe principale. Le flou de la mise au point de certaines images ajoute à cette impression d'être dans un espace inquiétant où des zones éclairées aux contours incertains contrastent avec de grandes nappes d'ombre.

Mais, et c'est la suite de notre hypothèse, ce danger est rédempteur. Ce danger, c'est la vie dans la boîte où il ne passe jamais rien. Pour comprendre l'articulation de cet argument, il faut suivre l'échange verbal entre les personnages de Beckett, tel qu'il se superpose aux photographies du bâtiment, et tel qu'il se rapporte aux positions de Koolhaas relativement à l'architecture moderne.

Dans la pièce de Beckett, il ne passe rien. Les deux protagonistes attendent, comme le titre de la pièce l'indique, un dénommé Godot, qui ne présentera jamais. Ils discutent et tournent joyeusement en rond. Seul changement de décor dans toute la pièce, un arbre gagne quelques feuilles entre le premier et le deuxième acte.

Cet arbre, c'est le point de contact, l'interface concrète qui fait le lien entre le texte de Beckett et les images du Kunsthall :

S : 435. « The tree? » Avec juste au-dessus l'arbre mort qui sert de garde-corps sur le côté est du parvis.

S : 439. « I see nothing. » Avec le rideau de l'auditorium tiré de façon à cacher les arbres qui sont dehors.

S : 441. « Leaves? » Avec les chaises colorées et les visiteurs qui soudainement peuplent l'auditorium.

S : 447. « I tell you we weren't here yesterday. Another of your nightmares. » Avec les troncs d'arbre du Hall 1 [214].

Dans le symbolisme de Koolhaas, il faut voir l'arbre de la pièce de Beckett comme étant l'équivalent du Kunsthall. L'idée est la suivante, alors que l'on est « fatigué » (437), alors que l'on ne « fait » rien (451), alors que l'on « bavarde » depuis « un demi-siècle » (455), l'arbre devient soudainement en feuilles, « on doit être au printemps » (445). Un petit printemps entre les compartiments de vide (449) et sous le soleil et la lune qui « devaient être là comme d'habitude » (459). « Regarde-le » (436), insiste Vladimir, en parlant de l'arbre.

Que la platitude soit pour Koolhaas la principale caractéristique de l'histoire de la production architecturale moderne, on le trouve confirmé dans plusieurs de ses textes. Cela, même si comme le dit Estragon sur la première des double pages de la promenade architecturale, sur une photographies qui nous donne une vue d'ensemble du bâtiment, « I'm not a historian » (431-433) [154].

Prenons, l'article intitulé « How modern is dutch architecture » (Koolhaas, 1999; publié à l'origine en 1990 en néerlandais) où, à l'architecture homogène et étouffante qui caractérise, « depuis les cent dernières années » la majeure partie du modernisme européen en général, et hollandais en particulier, Koolhaas oppose une architecture qui n'est aucunement humaniste, qui n'est

que tourbillon. À l'architecture, donc, d'un Rietveld, s'oppose les créations frivoles et dangereuses du constructivisme, du futurisme et même du capitalisme.

Cette architecture tourbillonnante est opaque vis-à-vis l'extérieur et diffère toute compréhension, ce qui, pour Koolhaas, est synonyme d'une volonté de faire une architecture anti-humaniste. C'est ce qu'il avançait déjà dans *Delirious New York* avec le concept de lobotomie architecturale, où l'architecture du capitalisme ne sentait pas le besoin de faire correspondre l'intérieur du bâtiment avec ses élévations. C'est aussi, à un niveau plus strictement symbolique, ce qu'il considère comme faisant l'intérêt de ce qui est pour lui, le pinacle de la modernité, soit les Arkhitektons de Malevitch, des formes impénétrables, qui ne nous permettent, au mieux, que de se poser sur leurs surfaces, des plate-formes couvertes de feutre et d'asphalte³⁹ (Koolhaas, 1999).

En pages 442-443 [157], une « image-choc » coupe brusquement notre promenade dans le Kunsthal. On y voit, en contre-plongé, des voitures renversées et incendiées qui délimitent un espace circulaire au milieu d'une rue. « Paris Riots, May 25, 1968 » nous indique une référence à la fin du livre. La coupure du flot de la présentation d'un projet est une stratégie utilisée à plusieurs reprises dans *S,M,L,XL* : la présentation d'un projet d'habitation à Berlin est coupée par une image d'un Lénine embaumé qui se fait « soigner » par des docteurs (270-271); la présentation d'une petite villa à Rotterdam est coupée par l'image d'un gratte-ciel en ruine après une attaque terroriste (72-73).

³⁹ « Architektons simply exist, without function, built of opaque or transparent glass, concrete, bitumen felt, heated by electricity (...) everywhere accessible to the occupant who in fine weather is able sit out on its surface » (Malevitch, 1971).



157 S : 442-443

Mais pourquoi Mai'68 et le Kunsthall? Encore là, c'est l'aspect révolutionnaire et nouveau du bâtiment qu'il faut retenir.

Mais plutôt qu'une révolution de l'extérieur, ce que visait Koolhaas en '68, c'était de changer les choses de l'intérieur :

Une option au-delà d'haïr la société et de vouloir la détruire. Plutôt comme une ré-ingénierie – vouloir qu'elle devienne encore plus artificielle. Voilà comment nous nous sentions. Et cela explique les cravates, les complets. C'est la même impulsion que mai '68, mais c'en est un aspect différent (Koolhaas, 2000c; voir aussi Koolhaas, 1985a : 7; Lootsma, 1999).

Bref, le printemps annoncé par le Kunsthall n'est pas fait de « Peace and love », mais plutôt de d'instabilité et de béton. Cela se traduit par des atmosphères inquiétantes, mais aussi par des parois pleines de reflets ou d'objets qui se devinent à travers la translucidité; par des circulations qui passent constamment du dedans au dehors et par des structurations inhabituelles des limites spatiales. Si le musée comme institution est en quelque sorte le summum de la boîte fermée sur la vie extérieure, il s'agit ici d'y faire entrer le dehors de toutes sortes de façons.

4.4.1.3. Les six pages de plans et de coupes

Ces dessins en tracés en noir sur fond blanc prétendent à la neutralité, à une certaine objectivité qui devrait faire contraste avec les parties précédentes où les références s'empilaient les unes par dessus les autres. Il s'agit néanmoins de dessins de présentation destinés à expliquer le bâtiment. Des lignes de coupe et des cotes ont été laissées sur l'un des plans mais il ne s'agit là en fait que de décorations, car le lecteur n'a pas accès à la plupart de ces coupes, et les lignes

de cote ont été reproduites de façon incomplètes (468). Des flèches numérotées permettent de suivre la promenade dans le bâtiment telle que décrite dans les pages de la partie précédente. Il y a quelques petits écarts, quelques trichages, qui font suite à la vue du premier niveau du Vide (448-449) qui est en fait une image prise au deuxième niveau du Vide. Par exemple, la coupe transversale (472) [77i] montre l'escalier qui descend au Hall 1 orienté dans l'axe transversal du bâtiment, alors qu'en fait, il est orienté dans l'axe longitudinal. Mais à part quelques autres petites omissions de lignes qui normalement marqueraient un changement d'angle du sol (comme celui par exemple au niveau de la plate-forme d'entrée) qui relèvent d'une certaine insistance sur la continuité de la promenade dans le bâtiment, on ne peut pas dire qu'il y ait dans ces dessins de véritables intentions de présenter le bâtiment sous tel jour plutôt que tel autre, cette tâche revenant aux deux parties précédentes du texte « Life in the box? ».

4.4.2. La difficulté est naturelle : analyse du texte de présentation du Kunsthall

Le texte à l'étude est celui qui est apparu sous des formes plus ou moins semblables dans plusieurs périodiques d'architecture (par ex., 1993d; 1993f; 1994c; 1994i). Notre hypothèse est la suivante : sous le couvert d'un texte d'apparence neutre, Koolhaas tente de présenter le Kunsthall comme un bâtiment qui est le résultat quasi-direct et pratiquement inévitable d'exigences sur lesquelles les architectes n'avaient aucun contrôle. L'analyse qui suit tente de démontrer comment ce naturalisme, tant au niveau de la situation de départ qu'au niveau des conséquences de celle-ci pour le bâtiment, est construit de toutes pièces.

The program demanded three major exhibition spaces - to be used jointly or separately, an auditorium and an independently accessible restaurant.

The site presents a dual condition : the southern edge is bordered by the Maasboulevard, a « highway » on top of a dike. The northern side, a level lower, faces the Museum Park - conventional contemplation.

The building was conceived as a square crossed by two routes: one, a road running east/west, parallel to the Maasboulevard; the other, a public ramp extending the north/south axis of the Museum Park.

With these given, and the fact that these crossings would divide the square into four parts, the challenge became : how to design a museum as four autonomous projects - a sequence of contradictory experiences which would nevertheless form a continuous spiral. In other words, how to imagine a spiral in four separate squares. The concept of the building is a continuous circuit.

The pedestrian ramp is split, with a glass wall separating the outside, which is open to the public, from the inside, which is part of the circuit. A second ramp, running parallel and reversed, is terraced to accommodate an auditorium, and beneath it the restaurant. On the level where the two ramps cross, the main entrance is defined. From there the visitor enters a second ramp which goes down to the park and up to the dikelevel.

Approaching the first hall, one confronts a stairway and an obstructed view, which is gradually revealed – a landscape of tree-columns with a backdrop of greenery framed, and sometimes distorted by the different types of glass of the park facade.

From there one follows the inner ramp leading to hall 2, a wide open skylit space facing the boulevard.

A third ramp along a roof garden leads to a more intimate single-height hall and further on to the roof terrace. (Koolhaas, 1994i)

Le texte nous présente donc le projet comme pratiquement déterminé à l'avance. Le contenu du bâtiment est réglé par les exigences programmatiques : trois salles d'expositions pouvant être utilisées indépendamment, un auditorium

et un restaurant. L'extérieur du bâtiment est une réponse à d'un côté l'autoroute sur la digue, et de l'autre la « contemplation conventionnelle » associée au parc. La configuration de l'intérieur du bâtiment est dictée par les circulations qui s'y croisent : la route et l'axe piéton du parc.

Alors, nous dit Koolhaas, « avec ces données, et le fait que ces croisements diviseraient le carré en quatre parties, le défi devint : comment concevoir un musée comme quatre projets autonomes – une séquence d'expériences contradictoires qui néanmoins forment une spirale continue ».

Il faut observer deux choses. D'abord, comme l'indique Hoshino (1995) lui-même dans son article pour Kenchiku Bunka, le bâtiment a été situé le plus proche possible de la digue de manière à accentuer les contrastes ville/nature, bruit/tranquillité, etc. Il y a donc positionnement intentionnel du projet à l'endroit qui entraîne les plus grandes complications (structurales, symboliques,...).

Ensuite, la question des circulations qui divisent le bâtiment en quatre : si l'on examine le plan du Kunsthall, on s'aperçoit que le bâtiment est, en fait, divisé en trois, le quadrant sud-est (parvis) étant laissé vacant (et n'étant pas séparé du reste du bâtiment). Le quadrant sud-ouest n'est, quant à lui, aucunement relié à la « spirale continue ». Plus encore, le Hall 2 déborde en porte-à-faux vers le sud au-dessus de la voie de service, ce qui montre bien l'indépendance de ses limites par rapports à cet axe de circulation. Structurellement, la paroi vitrée du Hall 2 qui fait face au Maasboulevard suit un tracé complètement arbitraire : il ne s'agit que d'un rappel symbolique et esthétique de la limite sud de la route en-dessous. Des documents d'archives montrent d'ailleurs que les architectes considèrent cette courbe comme étant belle (« *beautiful* ») mais se demandent la raison exacte de sa présence dans le plan. Véritablement, le Kunsthall est donc

un bâtiment coupé en deux par une faille, faille qui est l'extension de l'axe de circulation nord-sud du parc, infléchi de manière à ce qu'il devienne orthogonal au Boulevard.

Enfin, la question de la donne programmatique est elle-aussi bien relative. Si les architectes semblent bien s'accommoder du décroisement suggéré par les grandes lignes du programme, c'est parfois eux qui refusent des entrées (dans la rampe côté est, dans le Hall 1 côté parc), et qui semblent exaspérés par la volonté du directeur de constamment vouloir ouvrir des liens entre les différentes salles.

Après avoir présenté les données de départ, le texte se poursuit par l'énumération des actions qui ont menées à la création de la spirale : la rampe piétonne est séparée en deux par un mur de verre; une deuxième rampe parallèle à la première mais en sens contraire est arrangée en terrasses (« *terrassed* ») pour accueillir un auditorium; enfin, une entrée est définie à l'endroit où les deux rampes se croisent.

Puis, dans le dernier paragraphe, on glisse dans une description du trajet d'un visiteur, qui s'amorce dans la difficulté (« À l'approche du Hall 1, on confronte un escalier et une vue obstruée, qui est graduellement révélée – un paysage d'arbres-colonnes avec un arrière-plan de verdure qui est encadré, parfois distordu par les différents types de verre de la façade du parc »), se poursuit dans la luminosité (« un espace large et ouvert, éclairé zénithalement et faisant face au boulevard ») et se termine dans l'intimité du Hall 3, et plus loin, sur le toit-terrasse.

La présentation du projet amène donc des glissements à trois niveaux distincts, avec à chaque fois trois étapes différentes. C'est ce qui est présenté dans le tableau qui suit :

Tableau 2 – Glissements conceptuels dans le texte de présentation du Kunsthall

Niveaux de glissement	Étape 1	Étape 2	Étape 3
1. Spatial	Extérieur (site)	Hall d'entrée	Intérieur
2. Acteur	Client (programme)	Architecte	Visiteur
3. Temporel	Avant le projet	Conception du projet	Projet terminé

Le tout sur un mode sans ruptures qui laisse supposer des chaînes causales où l'étape ultime résulte directement de la première, la tâche des architectes (l'espace de l'arbitraire) se limitant à tracer une enveloppe, à séparer une rampe « existante » en deux, à créer quelques rampes subordonnées à cette première rampe et à aménager le sol de celles-ci.

Mais comme nous l'avons vu ci-dessus, les conditions initiales ne sont pas extérieures aux architectes, et elles ne sont pas non plus strictement respectées par ceux-ci. Les architectes ont tendance à déborder, même s'il le font parfois discrètement, les règles qu'ils se sont eux-mêmes imposées. Bref, la difficulté n'est pas aussi naturelle que les architectes veulent bien le laisser croire et, de plus, on n'hésite pas à faire fi des conditions initiales lorsque cela s'avère nécessaire.

4.5. Les paradoxes intérieur-extérieur au Kunsthall

À partir du moment où les architectes ont décidé de couper le bâtiment en deux, la question des rapports intérieur-extérieur est devenue centrale, inévitable et résolument problématique. Cette décision de creuser une faille au centre même du musée a eu des conséquences tout au long du processus de conception, jusqu'à dans l'élaboration des détails de construction et dans les ajustements apportés après l'ouverture du bâtiment. Dans leurs croquis, les architectes semblent avoir de la difficulté à comprendre comment traverser les brèches qu'ils ont eux-même créé [55, 58] et à établir clairement ce qui appartient à l'extérieur et ce qui appartient à l'intérieur. On se demandera, comment pourrait-il bien en être autrement? À partir du moment où l'on coupe un bâtiment en deux et que l'on articule le bâtiment autour de la faille ainsi créée, toute une série de questions de connection et de déconnection entre l'architecture et le monde extérieur ne peuvent manquer de surgir sous une forme nouvelle pour laquelle les précédents trouvés dans l'histoire de l'architecture ne peuvent donner que des réponses partielles et fragmentaires. Le document « Inventory of problems » de Hoshino est un exemple probant des problèmes que peuvent rencontrer les architectes lorsqu'ils décident d'ouvrir leur bâtiment à la ville : « Do we need a canopy for rain? »; « Is it an automatic door or sliding door or normal door? »; « Do we need a lobby (space between inside and outside)? »; « How [do] we separate ticket area from non-ticket area? » « Why [do] we have to close from door to ceiling? » [93a-93d].

4.5.1. *Le bâtiment ouvert*

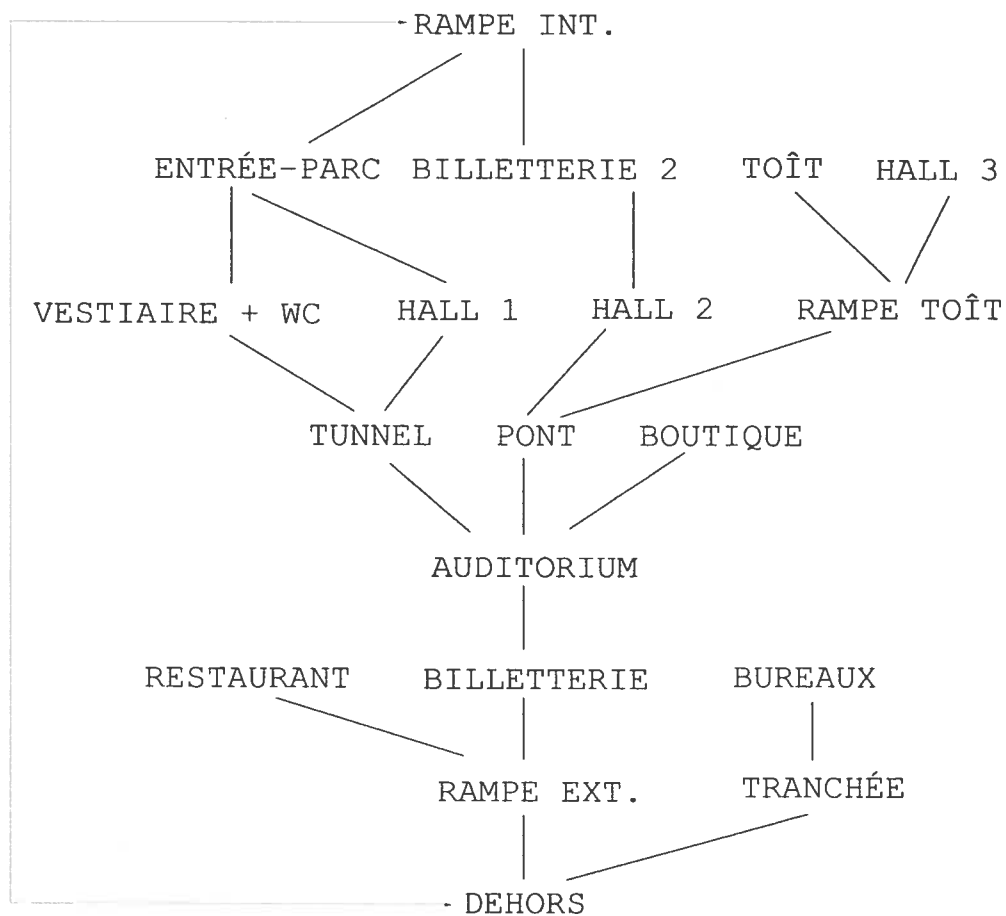
L'acte de couper le bâtiment en deux n'est que l'une des nombreuses stratégies visant à ouvrir le musée à la ville. La première de celles-ci étant la *transparence* : au niveau du sol, trois élévations sur quatre sont totalement vitrées, de manière à ce que les passants puissent voir l'activité intérieure. De l'intérieur, des vues sont ouvertes dans des zones traditionnellement fermées : dans les salles d'exposition au niveau du sol, le long des murs latéraux de l'auditorium et derrière la scène de l'auditorium. Comme pour accentuer cette dernière, comme pour montrer qu'elle n'est pas le fruit du hasard mais qu'elle a plutôt été prévu avec précision, la fenêtre de la façade nord du volume des bureaux qui ouvre cette vue sur la rue reprend exactement les dimensions et les divisions de la fenêtre de l'auditorium. Il s'agit en fait d'une projection dans l'espace qui s'effectue suivant l'angle de la pente de la rampe principale [77j].

Notons qu'au niveau du parc, les parois vitrées et la pente du plafond du restaurant ouvrent l'espace vers le nord, alors que vers le sud, on se butte sur la digue. Au niveau digue, par contre, dans le Hall 2 et l'auditorium, le bâtiment s'ouvre vers le sud (vers le boulevard) et se ferme au nord à cause du grand mur de travertin. On a donc là des mouvements d'ouverture en sens opposés qui sont superposés l'un à l'autre comme des champs de forces qui se contredisent en tirant chacun dans leur sens. Deux ensembles d'oppositions donc, Hall 1/Hall 2 et Restaurant/Auditorium, qui sont mis en contact par, respectivement, le Vide et le balcon-boutique.

La seconde stratégie est de créer une *continuité de matériaux entre l'intérieur et l'extérieur*. Par exemple, la rampe de toit en béton et son drain métallique passent sans modification aucune vers l'intérieur [136], le grillage métallique du parvis entre légèrement à l'intérieur du Hall 2 [130], et, probablement le

meilleur exemple, la rampe intérieure comporte le même sol de béton strié que la rampe principale, qui est elle extérieure [83a, 83b]. Cette continuité de matériaux fait parfois partie d'une *symétrie* (ou quasi-symétrie) intérieure-extérieure qui peut être trouvée non-seulement dans l'entrée principale, mais aussi dans l'entrée du Hall 1 au bas de la rampe. Un autre exemple encore est la colonne qui est coupée en deux parties égales par la partition de verre au haut de la rampe principale [82].

Finalement, la troisième stratégie consiste en la création de *failles* dans le volume du bâtiment : le sentier du Museumpark ainsi que la voie de services passent directement à travers le bâtiment. Ces deux axes de circulation extérieure sont placés en relation avec le musée par l'entremise de surfaces vitrées stratégiquement placées. Notons au sujet du contact rampe-principale / rampe-intérieure, qu'il s'agit là d'un lien visuel entre l'espace le plus superficiel et l'espace le plus profond du bâtiment [158]. Le Kunsthall présente également un certain nombre d'*invaginations* : par exemple, le parvis est creusé dans le bâtiment et se trouve à être en contact à travers des interfaces de différents degrés de perméabilité avec la structure du toit, la voie de services et le Hall 2. Cette perméabilité spatiale généralisée est combinée à une *multiplication des points d'entrée possibles* : le Kunsthall possède une entrée publique principale et deux entrées publiques secondaires, mais durant le processus de conception, le directeur van Krimpen a demandé aux architectes d'étudier de nouvelles possibilités d'entrées, entre autres dans la rampe devant l'entrée principale et directement à partir du restaurant dans ce qui est maintenant la boutique du musée.



158 Analyse arborescente de l'espace public du Kunsthall, dans la situation où seule l'entrée principale est ouverte; noter le lien visuel entre l'espace le plus superficiel et l'espace le plus profond du bâtiment

4.5.2. *Le bâtiment fermé : miner la communication avec la ville*

La recherche du volume muet, de la boîte pure, fait partie des intentions de départ telles que formulées dès l'élaboration simultanée du Musée d'architecture et du Kunsthall qui en était alors à sa phase « Robot ». Par la suite, cette intention se manifeste dans l'épuration progressive du volume par l'élimination des appendices qui s'étaient greffés au bâtiment : par l'élimination de la boîte correspondant au deuxième monte-charge, de la rampe qui donnait sur l'auditorium, des structures ajourées de coin et de la marquise devant la zone de chargement⁴⁰.

La forme carrée, par opposition à une forme plus allongée, permet d'encadrer un maximum de volume dans un minimum de périmètre extérieur, donc, de créer le moins d'interfaces possibles entre l'intérieur et l'extérieur pour un volume donné et de contenir des espaces éloignés des regards provenant du dehors. L'ours polaire utilise d'ailleurs la même tactique volumétrique pour disperser le moins de chaleur possible vers l'air froid de l'Arctique. Les échancrures, lorsqu'il y en a, prennent une valeur relative d'autant plus grande.

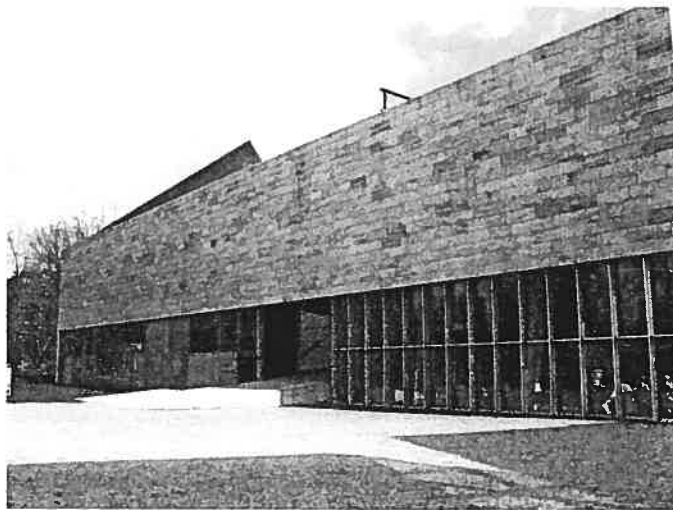
Cette simplification formelle doit être comprise à l'intérieur du cadre plus général des questions suivantes : qu'est ce que l'extérieur du bâtiment communique par rapport à l'organisation intérieure? Qu'est ce que la peau laisse transparaître des organes de fonctionnement internes? Un examen rapide de l'élévation ouest du Kunsthall produit un certain nombre d'indices relativement aux activités internes : la pente du plancher de l'auditorium est inscrite sur la façade et le mur-rideau du Bloc des bureaux semble déclarer qu'ici se trouve la partie administrative du bâtiment. Toutefois, la logique

⁴⁰ Et Koolhaas n'aurait pas été content de l'ajout de dernière minute qu'est le chameau et son homme du désert en toiture sur l'élévation sud (Jencks, 1994; Sudjic, 1992).

exprimée par cette élévation n'est aucunement renforcée par l'examen des élévations voisines du côté nord et sud. Melet (2002) montre comment les détails des coins nord-est et nord-ouest font paraître le mur de travertin de l'élévation nord successivement lourd ou léger. Ajoutons seulement que ce procédé est répété sur le coin sud-ouest et que globalement, c'est l'élévation du Hall 3 qui arrive comme de l'extérieur, pour miner le mur archaïque de travertin de manière à exposer son manque d'épaisseur véritable. Ainsi, chaque élévation présente une réalité indépendante de celles des autres élévations, et jusqu'à un certain point, indépendante des fonctions retrouvées à l'intérieur même du musée. Il y a bien eu pendant une certaine phase de conception, des dessins montrant une expression extérieure de la spirale de la circulation sous la forme d'une spirale de verre en façade, mais on en est rapidement revenu à une logique de discontinuité, de disjonction.

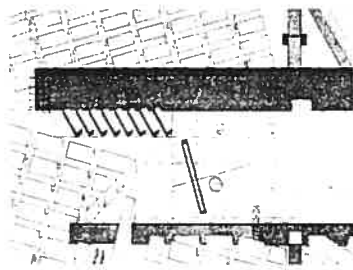
Le caractère muet du rapport du Kunsthall à la ville est sans doute symbolisé par ce grand mur de travertin qui couvre la partie supérieure du bâtiment sur l'élévation nord [159]. Il s'agit là du mur comme archétype; le mur de blocs qui semble souvent lourd et archaïque, qui parfois, dans certains projets, prend des airs luxueux. Ce mur accompagne Koolhaas depuis le début de sa carrière et, très souvent, il signifie la fermeture⁴¹ par rapport à la ville. Le mur archaïque est au même titre que la piscine flottante, l'un des archétypes de l'univers symbolique de Koolhaas [160a-160e]. On le retrouve, entre autres, dans le projet de concours Exodus (1972), dans le projet de Maison à Miami

⁴¹ Paradoxalement, l'enveloppe extérieure muette du Kunsthall, comme l'a bien vu van Dijk (1993), peut être comprise comme étant une affirmation de l'absence de différence de l'intérieur par rapport à l'extérieur, donc comme affirmation d'une certaine continuité par rapport à la ville. Donc une fermeture qui est en fait une sorte d'ouverture.

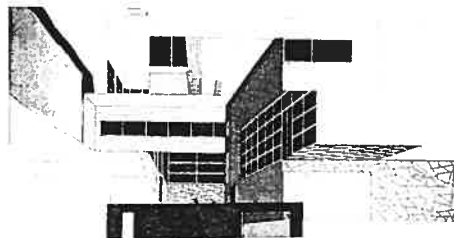


159 Le grand mur de la façade nord

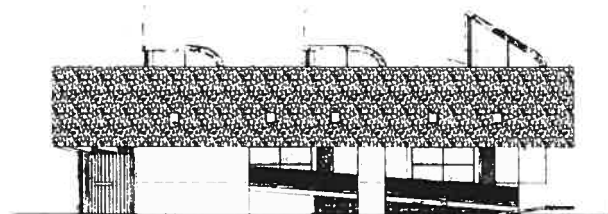
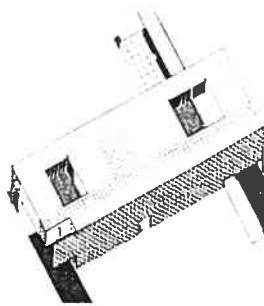
160a



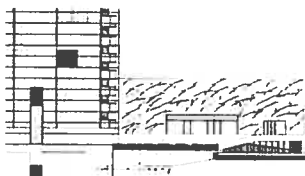
160c



160b



160d



160e

160a Exodus (1972), le mur est en blocs de béton et construit à mesure qu'Exodus avance **160b** Maison à Miami (1974), le mur coupe la maison de la ville **160c** Villa Dall'Ava (1984-1992), le mur archaïque sert de mur de soutènement au garage puis de soubassement de maison **160d** Nexus Housing (Fukuoka, 1989-1991), le mur archaïque est en béton **160e** Le ZKM (Karlsruhe, 1989), le mur semble plus luxueux qu'archaïque, il conserve la caractéristique de lourdeur

(1974)⁴²; c'est aussi le mur à la base de la Villa Dall'Ava (1984-91), celui de « marbre gris vert ou sable » de l'angle évidé de la Banque Morgan (1985), le mur de béton noir de l'ensemble Nexus de Fukuoka (1989-1991), les deux grands murs parallèles à la base du projet du ZKM (1989), le mur de béton noir du Grand palais de Lille (1990-94), celui qui entoure la Maison à Bordeaux (1996-1998), etc. Les ouvertures, lorsqu'il y en a, sont comme découpées aux ciseaux dans la masse, et ce, parfois vers un coin, dans la zone qui structurellement travaille le plus fort. Ce mur est indissociable de l'organisation par bandes des fonctions. Il s'agit de créer une interface de non-communication, une première bande qui protège l'intérieur contre la ville. Mais au Kunsthall, comme au Nexus Housing Project, le mur est soulevé dans les airs et posé sur une base légère et transparente, comme pour signifier qu'ici, de la même façon que l'on se joue de la gravité, ouverture et fermeture ne se présenteront pas là où on les attend.

4.5.3. Miner la transparence et différer l'entrée

L'apparente transparence est également minée de plusieurs façons. Comme Schneider (1992) l'a observé avec justesse, le verre est souvent coloré de façon à subtilement moduler les apparences du monde extérieur. Aussi, dans plusieurs zones du Kunsthall, les reflets sont intensifiés de manière à brouiller les limites entre l'intérieur et l'extérieur. Par exemple, il y a le fameux plafond de néons du Hall 1 qui, la nuit, se projette vers le parc [156]. Ou encore, l'utilisation de conditions lumineuses fortement contrastantes de façon à créer des superpositions visuelles des espaces intérieurs et extérieurs le long de la division rampe-principale/rampe-intérieure. On pourrait dire que ces

⁴² Neumeyer (1990) souligne la parenté du Mur de Berlin avec l'organisation de ces deux projets.

réflexions ne sont qu'un autre exemple d'accidents rendus rétro-activement intéressants par les architectes, mais plusieurs croquis trouvés dans les archives du NAI nous démontrent que les architectes avaient souvent une idée très précises des reflets qu'ils créaient dans les parois vitrées [80c].

L'utilisation d'une rampe pour différer l'entrée principale (van Dijk, 1993) constitue une autre fermeture symbolique. Le contact traditionnel entre la rue et l'entrée du musée est ici non-existante. Pour ce qui est de l'entrée côté digue, elle est biffée en élévation par des cables de contreventement qui forment un X (tel que noté par Davidson, 1997). L'utilisation de signalisation ne parvient pas vraiment à compenser ce manque d'immédiateté : les entrées pour le musée et le restaurant demeurent non-prescrites, ce qui a été problématique pour le client même avant l'ouverture officielle du bâtiment.

Les trois principales entrées vers l'intérieur du Kunsthal nous présentent plus ou moins la même séquence spatiale :

[dehors / extérieur délimité⁴³ / seuil extérieur / sas / seuil intérieur / dedans]

Plus spécifiquement :

a) entrée rampe : [dehors / rampe / plate-forme extérieure / billetterie rampe / plate-forme intérieure / auditorium]

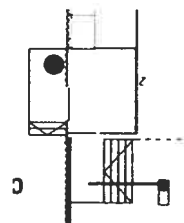
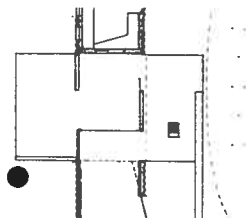
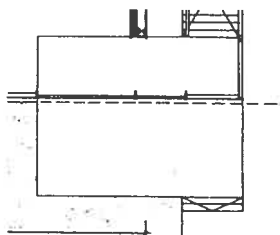
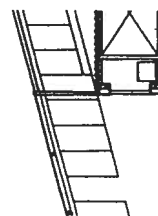
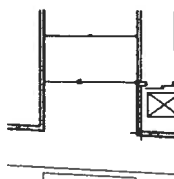
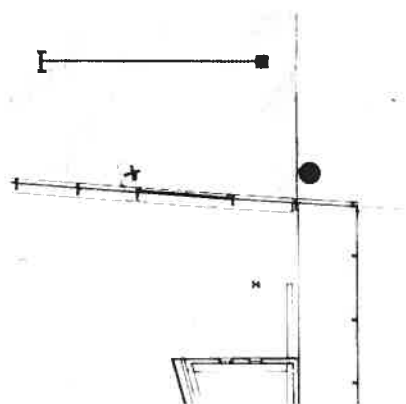
⁴³ L'extérieur délimité consiste en ces espaces extérieurs qui appartiennent davantage au bâtiment qu'à la ville. Le Museumpark n'en est pas un. Par contre, la rampe principale et, à un degré moindre, le parvis peuvent certainement être considérés comme des extérieurs délimités.

b) entrée digue : [dehors / parvis / seuil des cinq colonnes / billetterie digue / _____⁴⁴ / Hall 2]

c) entrée restaurant : [dehors / rampe / trou extérieur / sas / escalier-colonne-garde-corps / restaurant]

Le type de seuil extérieur varie d'une plate-forme-et-sa-colonne (entrée rampe), à un trou-et-sa-colonne (entrée restaurant), à un agencement-de-cinq-colonnes (entrée digue) [161a-161e]. La différenciation spatiale créée par ces seuils est subtile mais néanmoins présente. Elle qualifie l'ouverture sur la ville du bâtiment et remet en question l'idée que le rapport spatial entre le dedans du Kunsthall et son dehors puisse s'articuler autour de l'idée d'infra-mince ou de rupture violente. En effet, dans la littérature, l'entrée principale du Kunsthall est souvent décrite comme étant un point de rupture violent entre les deux grandes pentes du bâtiment (MacNair (1994), par exemple, la compare à une « *post-earthquake model* »). Et pourtant, l'utilisation de seuils multiples et la configuration en chicane des portes (qui empêche une vue directe entre le dedans et le dehors) réfutent l'idée d'une rupture soudaine. La petite échelle des espaces et des éléments qui participent à la séquence d'entrée, ainsi que la qualification par les architectes de la billetterie comme « charmante » (OMAR 1549-1561) (par l'utilisation d'une peinture de couleur verte joyeuse et des hublots) va contre l'idée qu'il y ait violence en ce point du Kunsthall.

⁴⁴ Le passage direct, sans seuil aucun, entre la billetterie digue et le Hall 2 peut être compris comme étant une exception à la règle. On peut aussi l'expliquer par le fait que l'entrée digue est une entrée qui se veut secondaire par rapport à l'entrée principale. L'espace devant la billetterie digue devient alors, en soi, un seuil entre deux espaces intérieurs qui s'intègre à la logique de successions spatiales du reste du bâtiment, comme nous le verrons ci-dessous. Le même raisonnement s'applique pour l'entrée qui donne directement dans le Hall 1, au bas de la rampe.



161a Entrée digue **161b** Entrée bureaux **161c** Sortie sur le toit
161d Entrée parc **161e** Entrée principale **161f** Entrée restaurant

4.5.4. *Le paysage urbain intériorisé*

La nature est intégrée dans différentes zones du Kunsthall. La plupart du temps, cela est intentionnel, comme dans le cas des arbres-colonnes du Hall 1 ou le jardin de la rampe de toit⁴⁵. D'autres fois, par contre, cette intégration de la nature est accidentelle, comme dans le cas, par exemple, de la « rivière-à-l'envers » qui coule le long du plafond de la rampe principale lorsqu'il pleut assez fort; ce que Koolhaas commente comme suit : « Avez-vous déjà vu quelque chose de comparable dans un bâtiment? Je crois qu'il s'agit là de l'un des plus beaux éléments que l'on retrouve au Kunsthall » (Koolhaas, dans Melet, 1993). Dans ces deux types d'intégrations de la nature, les différents éléments naturels sont si décontextualisés qu'ils renforcent l'artificialité de l'intérieur plutôt que de donner l'idée de la nature pénétrant à l'intérieur du bâtiment. Nous dirons donc qu'à l'intérieur de la boîte, la nature parvient à survivre, mais qu'elle ne se porte pas très bien. Même qu'elle ne survit que dans un état convulsif qui pourrait bien symboliser une proximité avec la mort. Ainsi les arbres-colonnes sans écorces, les vieux poiriers entourés de parois de verre et le grand garde-corps du côté est du parvis qui semble tenu en place par une suture métallique. En fait, c'est là une continuation de la condition de l'environnement (au sens large) du projet, où l'herbe pousse dans les craques du béton et où les racines d'arbres sont confinées à des espaces exigus.

Tout cela a des implications plus profondes : au-delà d'être simplement ouvert ou fermé à la ville, l'intérieur du Kunsthall re-présente la ville. Serait donc créé

⁴⁵ Cette incursion du naturel à l'intérieur du monde de béton, c'est Petra Blaisse qui en est en grande partie responsable : « There, the park seems to enter the Kunsthall building through its large glass facade. Inside the building the park is continued by the sloped planes of the building itself, the trunk-columns, and coloured auditorium chairs that remind of a flower garden. Finally transformed back into park again, the Muscumpark reaches the roof. Here is the last section of the park: a sloping bulb field (6200 bulbs bloom at different times) under a carpet of ivy that carries seven ancient pear trees. This exterior room, with its blossoming and fruit-bearing pear-trees closes the circle of the Museumpark which had been opened with the white apple orchard » (Blaisse, n.d.).

à l'intérieur, un espace qui possède les caractéristiques de la ville. L'utilisation des matériaux bruts comme le béton et d'autres matériaux habituellement associés à des bâtiments industriels, comme le polycarbonate ondulé ou le caillebotis métallique, annonce cette qualité urbaine. Mais, plus profondément, l'extériorité urbaine qui caractérise les intérieurs du Kunsthal tient avant tout du traitement de l'espace que fait Koolhaas.

4.5.5. Koolhaas et l'espace troué

Koolhaas parle rarement de questions d'espace dans les présentations qu'il fait de ses projets. Dans un échange ayant eu lieu en 1982, il parle de son « handicap [rires] » (Koolhaas, 1985e : 181) par rapport à l'espace. Dans une entrevue datant de 1984, Koolhaas dit : « Je n'ai jamais compris ce que tout le monde voulait dire avec le mot espace » (1984 : 18). Dans une autre entrevue datant de 1985 (Koolhaas, 1985), il indique qu'il s'intéresse à l'espace, mais pas au discours « compliqué, angoissé, mythique » qui s'y rapporte dans les propos de Rietveld et Le Corbusier. Dans une présentation de projets à grande échelle au Berlage Institute en Mai 1992 (Koolhaas, 1992) où les diapositives projetées étaient toutes, sans exception, des vues à vol d'oiseau de paysages urbains, Koolhaas répond, de façon pas totalement sérieuse à un étudiant qui lui demande qu'en est-il de la question de l'espace dans tous ces projets?, qu'il se considère comme étant le premier architecte qui est incapable de représenter l'espace. Mais il continue ensuite, plus sérieusement, en affirmant « Not talking about space does not mean necessarily that there is not space ». Il faut voir là une position cohérente avec l'opposition générale de Koolhaas relativement à l'avant-garde européenne qui mettait une forte emphase sur les questions spatiales. Ce qu'il faut comprendre, c'est que Koolhaas structure l'espace, sauf qu'il préfère le faire sans recourir aux moyens traditionnels de

l'architecture. Chez lui le terme « vide » signifie souvent « espace », mais se charge de diverses connotations qui font que cet espace s'oppose à celui de Rietveld ou de Le Corbusier : le vide est indéterminé, ouvert aux processus, ouvert aux conflits, sous tension, produit par soustraction plutôt que par addition, etc.

Au Kunsthall, les fonctions sont densément concentrées à l'intérieur de certaines zones du bâtiment. Cette densification amène les juxtapositions programmatiques qui caractérisent plusieurs projets d'OMA. Les fonctions sont de plus organisées en une série de bandes. Chaque bande possède son propre caractère, sa propre atmosphère. Ces bandes sont interreliées tridimensionnellement à travers des murs vitrés, des fentes, des portes, des vides et des plate-formes intermédiaires (comme la boutique-balcon ou la mezzanine du bloc des bureaux) qui créent des relations en diagonale entre les espaces superposés [voir la petite coupe en 93b]. Comme le note Koolhaas (cité dans Jacob (2001)),

In order to understand a design as complex as the Kunsthall's I think it is necessary to conceive the building, and in particular its interior space, in three dimensions. The building was from the outset designed and conceived by me as a volume and I cannot imagine, looking at the final design, how it could have been created otherwise. This is important since the Kunsthall is to be distinguished from, for example, a typical modernist office tower, which might be seen primarily as a superposition of repetitive floor plans.

Notons qu'au Kunsthall, on retrouve l'une des premières matérialisations explicites du vide koolhaasien comme moyen de mettre en contact deux espaces qui seraient autrement séparés. Le vide des Halls 1 et 2 agit en effet comme une soustraction dans la superposition des planchers qui permet une certaine interaction entre l'activité des deux étages. Aussi, rappelons-nous qu'au départ,

à l'étape Robot, le bâtiment trouvait sa composante dynamique dans le patio mobile central. Dans la version finale du bâtiment, c'est sans doute le vide qu'est la faille du système de rampes qui a pris la place, de façon complexe, de cet objet technologiquement compliqué mais spatialement simple qu'était le robot, de façon à mettre en contact les différentes parties du programme et à mettre celles-ci en contact avec l'extérieur. Le forage de trous et l'excavation de volumes dans un bloc programmatique dense sont des thèmes qui existent déjà à l'état embryonnaire au Netherlands Dance Theater (1984-87) et dans la Patio Villa (1985-88), et qui trouveront leur plein développement dans des projets comme celui de la Très Grande Bibliothèque (1989).

4.5.6. *La structure et les services qui s'entrechoquent*

De façon similaire aux éléments du programme qui se superposent, les divers systèmes structuraux sont laissés à s'entrechoquer. Une colonne penchée en provenance de l'auditorium apparaît au beau milieu de l'espace orthogonal du Hall 3 (comme si une colonne du stationnement souterrain se serait prolongée à travers la salle de spectacle du NDT), des éléments de contreventement oranges tracent des courbes apparemment aléatoires contre le plafond du Hall 2, etc. Balmond (2002) utilise les termes suivants pour décrire ses différentes interventions structurales au Kunsthall : contreventement (*bracing*, en référence à la structure orange du plafond du Hall 2), glissement (*slip*, en référence aux colonnes en quinconce du Hall 1), cadrage (*framing*, en référence à la structure de l'auditorium) et juxtaposition (*juxtaposition*, en référence aux colonnes de l'entrée digue). Chacun de ces termes tente de transmettre la dimension dynamique que l'ingénieur voulait imprimer au projet. Le cadrage, par exemple, réfère au cadre rigide formé par les colonnes de l'auditorium avec les dalles unies bidirectionnelles que sont le plancher et le plafond, donc à un

espace qui n'a rien à voir avec le cadre orthogonal conventionnel. La rampe principale offre un autre bon exemple de structure qui amène un dynamisme dans l'espace. Les colonnes, plutôt que d'être disposées parallèlement à l'axe longitudinal de la dalle de béton qu'elles supportent, suivent plutôt un angle qui fait que cette dalle qu'est la rampe de toit, se trouve à être en porte-à-faux tour-à-tour vers l'ouest puis vers l'est (vers l'auditorium puis vers le Hall 2) [162]. Chacune de ces cinq colonnes, exception faite de celle du centre, interagit de façon précise avec des éléments de l'architecture pour créer des sous-événements dans l'espace de la rampe principale. La dernière de ces colonnes, celle qui effleure le parvis au haut de la digue, vient participer à la formation d'un seuil, tel que nous l'avons déjà mentionné ci-dessus.

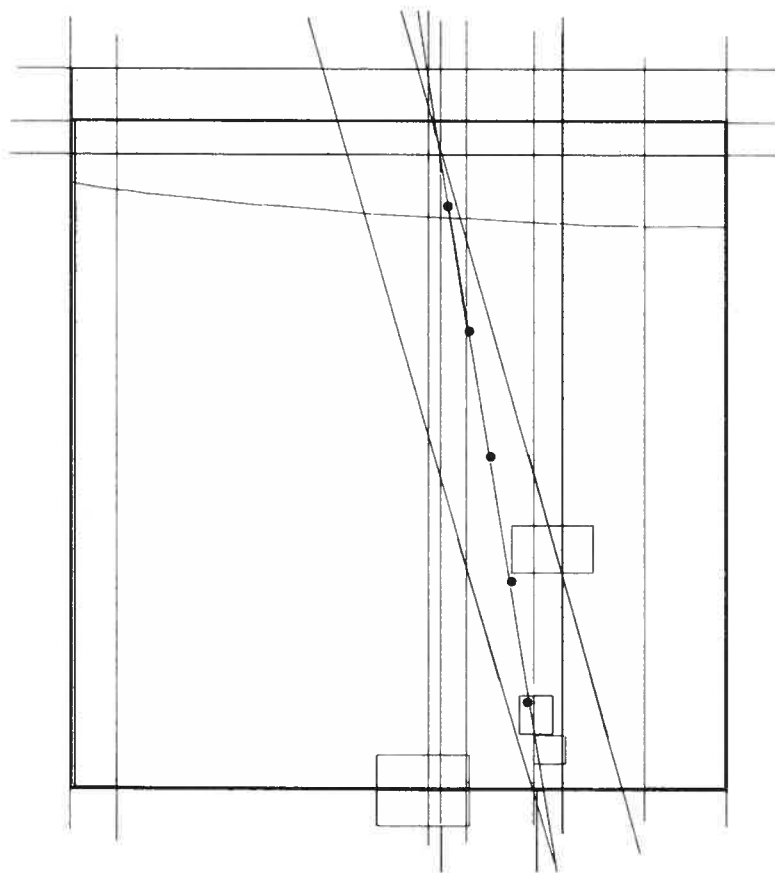
Les services du bâtiment sont également mis au travail. Certains d'entre eux sont positionnés de façon traditionnelle, telles les cuisines qui sont à moitié souterraines, ou encore les aires de chargement qui sont cachées dans un coin du bâtiment. Toutefois, les escaliers de secours, les billetteries, l'ascenseur, les principaux conduits de ventilation ainsi que la salle de projection sont regroupés à l'intérieur de deux volumes allongés, l'un desquels passe à travers le toit pour devenir un billboard annonçant les activités du musée aux automobilistes du boulevard. Plutôt que d'être concentrés dans un bloc compact, de suivre un mur aveugle sur la périphérie ou de serpenter à travers des faux plafonds, les services sont placés en plein centre du bâtiment, puis étirés aussi loin que possible tant horizontalement que verticalement, de manière à former des obstacles qui doivent continuellement être traversés pendant une visite du musée. C'est là le mur-longiligne-rempli-de-services, retrouvé aussi à la Villa Dall'Ava et, au stade gestatif, dans la Patio Villa, et qui est bien sûr une conséquence de l'organisation spatiale par bandes. Il s'agit là d'un autre exemple de maximisation de l'interface entre deux conditions dissimilaires, soit la visite du musée et les services qui soutiennent cette

visite⁴⁶. L'utilisation généralisée d'un matériau translucide pour couvrir ces volumes intérieurs vient renforcer l'hypothèse selon laquelle l'architecte recherche un contact entre le visiteur et les services. Les volumes de services viennent interagir avec certains volumes intérieurs et avec certains éléments de structure pour rendre problématique la circulation, principalement le long de la faille des rampes. Ils se conjuguent, plus généralement au niveau du bâtiment pris dans son ensemble, à l'effet des blocs fermés (les Bureaux, le Hall 3) [163-166]. Ainsi, les limites entre l'architecture et la construction ne sont pas éliminées. Au contraire, elle sont mis en scène de façon quasi-maniériste, dans une espèce d'anti-synthèse spatiale.

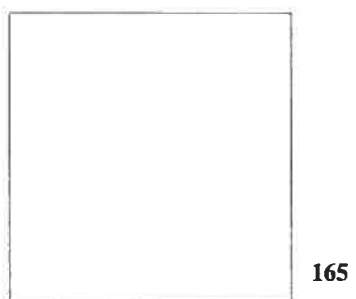
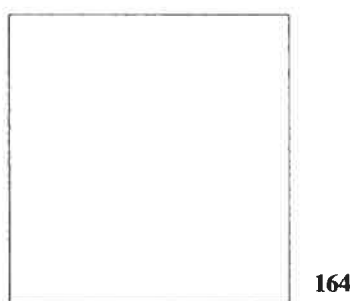
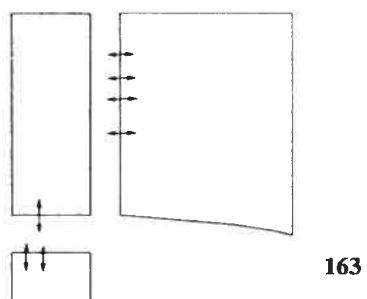
4.5.7. *La circulation : une mise en continuité des profondeurs du bâtiment avec la ville*

L'urbain est aussi amené vers l'intérieur par une continuité spatiale qui se matérialise par la création d'un grand tapis continu qui élimine les coupures fortes entre les différents niveaux du bâtiment. Cette continuité est un élément important dans la représentation que fait Koolhaas du bâtiment, comme nous l'avons déjà noté ci-dessus dans l'analyse de la troisième partie de la section portant sur le texte « Life in the box? ». L'image de la spirale est souvent présente dans les documents relatifs aux premières étapes du projet. Le terme « ruban de Moebius », par contre, semble apparaître plus tard. Le ruban de

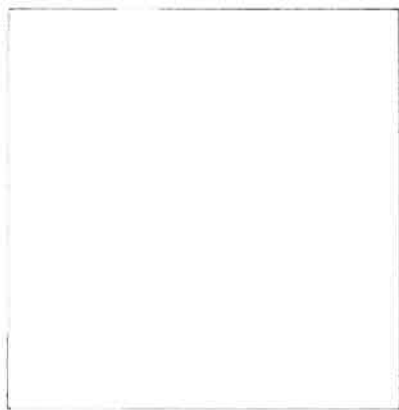
⁴⁶ L'aspect menaçant et franchement « extérieur » des services mécaniques et électriques des bâtiments est bien rendu dans des films comme *Alien* (1979, Ridley Scott) et *Shivers* (1975, David Cronenberg) où les extra-terrestres ou les monstres se servent des conduits pour se déplacer avant d'attaquer les humains. ou même *Twin Peaks, Fire Walks with me* (1992, David Lynch) où l'électricité qui circule dans les fils prend un aspect satanique.



162 Axes structuraux et plans d'entrées



163 Schéma des frictions entre les extérieurs délimités et l'intérieur **164** Les extérieurs délimités, considérés comme des blocs à contourner lors de la promenade à l'intérieur **165** Schéma des volumes intérieurs et de leurs points de franchissement



166 Superposition des différents volumes intérieurs

Moebius est un rectangle dont on fait faire une rotation de 180 degré à l'une des extrémités avant de recoller les deux extrémités ensemble, une surface qui passe donc sans rupture de l'intérieur à l'extérieur. Le terme apparaît dans les documents d'archives datant d'après l'ouverture du musée, alors que les architectes doivent décrire le projet aux journalistes et critiques d'architecture. Koolhaas lors des premières visites guidées offertes aux journalistes parlera d'un « circuit enroulé sur lui-même comme un anneau de Moebius » (Koolhaas, dans Doutriaux, 1993). Il est difficile de dire s'il s'agit d'une justification formelle a posteriori, mais de toute façon, au Kunsthall, il y a spirale. Il n'y a pas ruban de Moebius, à moins que, comme le critique d'*Architecture d'Aujourd'hui*, Emmanuel Doutriaux, on ait beaucoup d'imagination et que l'on se promène la tête à l'envers sous la mezzanine du Hall 2 (Doutriaux, 1993). Ce qui est important, c'est de noter, que la circulation en spirale du Kunsthall, comme l'a observé Somol (1994 : 51), n'établit par une intériorité comme celle que l'on retrouve au Guggenheim Museum mais que, plutôt, elle se projette constamment vers l'extérieur et défait la contenance du bâtiment : « The spiral circulation patterns of the Kunsthall and Jussieu for example do not establish the interiority and self-presence of the object but register various external pressures and forces » (Somol, 1994 : 51). Mais que veut dire Somol par « register various external pressures and forces »? Ferait-il référence à l'irrégularité de la spirale qui se conforme aux diverses pièces qu'elle traverse, ces pièces elles-mêmes ayant des relations spécifiques à l'extérieur et à la topologie du site? En effet, la spirale n'impose pas son propre système mais se subordonne plutôt aux systèmes déjà en place. Ce qui ne l'empêche pas, en tant que surface provenant de l'extérieur, en continuité avec le sol de la rampe principale et de la ville en général, de se tordre légèrement dans certains passages, d'adopter des configurations non-conventionnelles pour un sol de musée, un peu comme le fait le trottoir du côté nord de la tranchée qui de conventionnel à l'extérieur du bâtiment, devient un objet étrange et quelque peu convulsif en passant sous la

rampe principale [150]. Au Kunsthal, la différenciation des espaces est donc souvent obtenue par des moyens autres que le mur. On crée des surfaces de sol qui sont par la suite constitués en terrasses, partitionnés par des parois de verre, modulés par des changements de revêtements de sol ou la présence d'objets dans l'espace. C'est là la volonté, dont parle Hoshino (1995), de se restreindre à minimum de gestes. Les gestes aménagistes sont réduits en nombre et en intensité de la même façon que les détails du projets tendent à s'effacer pour ne pas créer des objets et résoudre les liens entre les différents matériaux. Cette tendance vers un niveau zéro de l'architecture, où l'architecte ne semble impliqué que dans un minimum de décisions, veut donner l'impression que l'espace du bâtiment n'est pas la résultante d'une volonté arbitraire.

4.5.8. Les seuils difficiles : le danger et la difficulté au-delà de la notion d'image

Relativement aux transitions dans l'espace, on retrouve à l'intérieur, entre deux « *set pieces* », des séquences qui s'apparentent à celles retrouvées pour faire la transition entre le dehors et le dedans du bâtiment, soit comme nous l'avons vu plus haut :

[dehors / extérieur délimité / seuil extérieur / sas / seuil intérieur / dedans]

À l'intérieur, la succession typique serait plutôt :

[espace lumineux / seuil a / espace connecteur (transition) / seuil b / espace sombre]

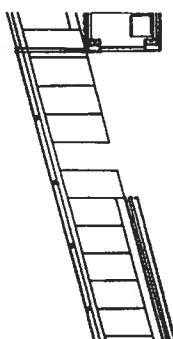
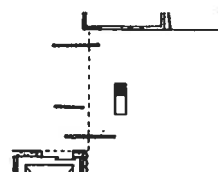
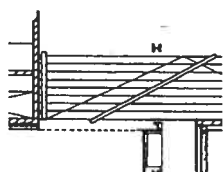
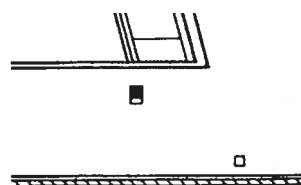
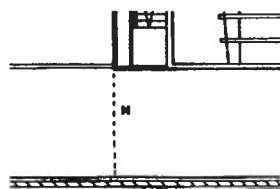
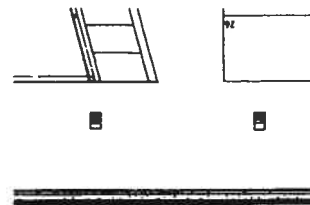
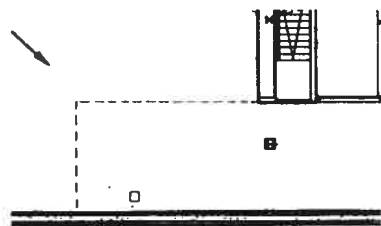
Ainsi, la visite du Kunsthal à partir de l'auditorium pourrait être décrite de la façon suivante :

[espace lumineux (auditorium) / [seuil a / transition / seuil b] / espace sombre (Hall 1) / [seuil a / transition / seuil b] / espace lumineux (Hall 2) / [seuil a / transition / seuil b] / espace sombre (Hall 3) / [seuil a / transition / seuil b] / espace lumineux (retour au Hall 2)]

Le tableau suivant détaille chacun des éléments de cette succession d'espaces :

Tableau 3 – Succession des espaces au Kunsthal et détail des espaces de transition

Élément spatial	Détail
espace lumineux	Auditorium
seuil a	Trois portes minces qui, ouvertes, créent un espace de transition correspondant à leur largeur. Colonne de béton qui passe devant la plus large des trois ouvertures.
transition	Bas de plafond, fermé vis-à-vis l'extérieur, un tunnel. Une colonne y traîne, ainsi qu'un téléphone public et un plan d'évacuation sur un mur.
seuil b	Deux garde-corps, un escalier, une colonne métallique au milieu de l'escalier, une autre au haut de celui-ci.
espace sombre	Hall 1
seuil a	Simple changement de matériaux de sol, puis un garde-corps et un escalier
transition	Rampe intérieure, longue et ouverte, contact avec la rampe principale, espace brisé par le contreventement horizontal qui trace les lignes d'un plafond plus bas, une colonne noire attend au haut de la rampe.
seuil b	Un garde-corps, une colonne métallique au milieu de l'espace, avec des contreventements maintenant en angle au-dessus de notre tête. Un plafond plus bas que celui de la rampe et de la salle d'exposition voisine définit l'espace.
espace lumineux	Hall 2
seuil a	La mezzanine au-dessus, une colonne au milieu de l'espace, une porte ouverte contre le mur.
transition	Rampe de toit, ouverte, avec un contact à la rampe en-dessous; un contact à l'auditorium; un contact au jardin en toiture.
seuil b	Deux colonnes penchées cadrent l'entrée.
espace sombre	Hall 3
seuil a	Une colonne penchée marque le seuil.
transition	Fermé, espace longitudinal
seuil b	Une colonne métallique au milieu de l'espace
Espace lumineux	Mezzanine, retour au Hall 2



167a Le seuil Hall 2 - Espace connecteur 2 **167b** Le seuil Espace connecteur 2 - Auditorium
167c Le seuil Mezzanine - Espace connecteur 3 **167d** Le seuil Espace connecteur 3 - Hall 3
167e Le seuil Hall 1 - Espace connecteur 1. **167f** Le seuil Espace connecteur 1 - Auditorium
167g Le seuil rampe du toit - Hall 3.

Les seuils intérieurs sont principalement établis par l'utilisation d'objets comme des colonnes penchées en béton, des colonnes minces en métal, des garde-corps en bois et en métal de formes et de grandeurs diverses, des éléments de contreventement horizontaux, des changements de matériaux de sol et des plafonds surbaissés. Il s'agit, face au flût continu de l'espace, de placer des objets qui ralentissent le visiteur, de moduler le passage entre deux espaces.

Si on prend les grandes salles, ces « moments » de la boucle, comme étant des blocs dont l'obligation de fonctionnalité limite les possibilités d'anti-architecture, les espaces connecteurs peuvent être vus comme n'ayant qu'à mettre en contact deux espaces, ce qui leur ouvre la possibilité d'être relativement dysfonctionnels, de ne pas avoir à résoudre avec clarté la difficulté qui leur est assignée, soit la mise en contact des différents espaces, et du même coup d'infléchir l'appréhension du bâtiment dans son ensemble. L'architecture ne faisant pas le lien, c'est le visiteur qui est laissé à le faire. Aussi, c'est au niveau des espaces connecteurs que l'on retrouve les possibilités de choix de parcours. À chacun d'entre eux, ou presque, s'ouvre la possibilité de court-circuiter la séquence de la visite; s'ouvre une troisième et parfois une quatrième possibilité de déplacement qui s'ajoutent à celles d'avancer ou reculer dans la spirale.

4.5.9. L'intégration du danger et des conflits au bâtiment

Cette utilisation d'espaces intermédiaires qui, par l'usage d'éléments divers, éloignent les entités discrètes que sont les espaces principaux doit être comprise au même titre que l'anti-transparence ou encore les entrées détournées, comme servant à intégrer la difficulté au projet architectural. Ces seuils aux objets

flottants dans l'espace sont associés, comme l'a bien noté Doutriaux (1993), au danger de passer à travers l'espace de la rampe, là où les différents systèmes se rencontrent.

Au Kunsthal, le danger se présente d'abord sous la forme d'une spatialité pleine de ruptures et d'imprévus. Donnons, comme exemples, le danger de se cogner sur une colonne, le danger de tomber en bas du parvis, le danger communiqué par la transparence des nombreux garde-corps qui assurent la délimitation entre les différences de niveau, l'impression de danger perçue lors du déplacement sur un grillage métallique à six mètres du sol, l'impression d'être entouré de structures instables, entre autres dans le fond du restaurant où le plafond et les colonnes semblent vouloir vous tomber dessus⁴⁷. Ce danger n'en est pas un qui reste au niveau de l'image, n'en est pas un qui s'arrête au niveau de la forme. Alors qu'il se trouve en pleine architecture, le visiteur du Kunsthal entre physiquement et psychologiquement en contact avec l'inhabitable, avec des zones qui peuvent difficilement s'effacer devant les processus de l'habitude. Si image il y a, c'en est une qui se lit avec le corps en déplacement, et non seulement avec les yeux.

Ce danger se traduit bien souvent en ce que plusieurs considèrent comme étant de la dysfonctionnalité. L'entrée est difficile à trouver : il s'agit d'une ironie déplacée dit Ingersoll (1994), d'une certaine complaisance. Wortmann (1993a) souligne pour sa part que les pentes des rampes sont trop abruptes, que le caillebotis est incompatible avec le port des talons haut et que la construction penchée de l'auditorium peut mener à l'indisposition. Pour Lucan (1995 : 26),

⁴⁷ L'utilisation par Koolhaas du danger en architecture doit être mis en rapport avec l'intérêt de l'architecte pour Matta-Clark : « I was fascinated by Matta-Clark. I thought he was doing to the real world what Lucio Fontana did to canvas. At the time, the most shocking exciting aspect of his work was maybe the glamour of violation (...) his work was a very strong, early illustration of some of the power of the absent, the void, of elimination (...) » (Koolhaas, 1994d : 199).

malgré le caractère jubilatoire des inventions retrouvées au Kunsthall, mais aussi au NDT et à la Villa Dall'Ava, « their freedom from conventional standards of comfort sometimes borders on insolence ».

4.5.10. La mise en présence des contraires pour créer un champ de tension intérieur

Il faut maintenant revenir au *Tableau 3* et à la succession d'espaces lumineux et d'espaces sombres qu'il présente. On pourrait dire, d'une certaine façon, que les contrastes espace blanc / espace sombre, ainsi que le départ à partir du vestibule blanc qu'est l'auditorium, répètent à l'intérieur la séquence initiale du Museumpark où l'on retrouve la séquence verger blanc / podium d'asphalte. Et l'on pourrait aussi dire que les espaces intermédiaires qui font le pont entre des espaces contraires sont habités par une tension similaire à celle qui aurait parcouru le Museumpark si OMA avait pu faire le Musée d'architecture comme contraire du Kunsthall (voir section 4.1.1.). Et on pourrait ainsi continuer longtemps. C'est que la méthode de Koolhaas est généralisée⁴⁸ : constamment, des objets, des matériaux, ou des espaces contraires sont mis en présence l'un de l'autre, et un espace est laissé ouvert entre les entités opposées pour constituer une sorte de « terrain où les tensions peuvent être à la fois résolues et intensifiées » (*S* : 405). Ces contraires correspondent bien souvent à des polarités archétypales architecturales ou culturelles facilement identifiables (le bas / le haut; le lourd / le léger; le noir / le blanc; le lisse / le rugueux; le pur / le pollué). En ce sens, la mise en présence des contraires correspond à un type de recherche de conflits bien particulier qu'il convient de différencier des

⁴⁸ L'usage généralisé des contraires (et de l'asymétrie) par Koolhaas est souligné entre autres par Baird (1977), Doutriaux (1993), Emery (1999) et Lucan (2000).

stratégies non-binaires, comme par exemple le rapprochement de colonnes de formes différentes à l'entrée digue qui tient plutôt du catalogue.

La rampe principale est un bon exemple de la multitude de niveaux auxquels travaillent les contraires au Kunsthal. L'entrée principale (hors terre, colonne noire, porte opaque) s'oppose en tant qu'objet à l'entrée du restaurant (sous le niveau de la rampe, colonne blanche, porte transparente) [85-86]. Ces deux entrées sont placées pratiquement côte-à-côte de façon à ce qu'il soit difficile de ne pas les mettre en rapport visuellement. Puis, la rampe principale comme espace extérieur s'oppose également, à travers l'interface vitrée, à l'espace de la rampe intérieure. Il s'agit là d'un contraste sur lequel insiste tant les premiers croquis de Koolhaas [58a] que la présentation dans *S,M,L,XL*, où une photographie prise dans la rampe montre des visiteurs circulant dans le musée aux côtés des « passants » de la rampe principale [167h]. D'ailleurs, cette paroi de verre (transparente et pleine de reflets) a été travaillée comme étant le contraire de la paroi de polycarbonate (translucide et matte) de l'auditorium [93b]. Aussi, la lourde structure de béton de la rampe extérieure s'oppose à la structure métallique fine et composée de multiples membrures de la rampe intérieure. On pourrait même dire que le sol de béton d'apparence stable de la rampe s'oppose à son plafond qui ouvre des vues sur le ciel, qui est comme contaminé par des structures légères qui s'y greffent, et qui est en plus traversé d'un bout à l'autre, comme l'avons expliqué plus haut, par d'importantes forces structurales de torsion.



167h S : 450-452

4.5.11. *Les logiques multiples et la condition d'extériorité*

Au Kunsthall, les moyens architecturaux qui visent à implanter l'absence d'une logique spatiale et fonctionnelle unique sont si profondément ancrés aux divers niveaux de matérialité du bâtiment, que l'on peut dire qu'ils sont indissociables du bâtiment, contrairement à d'autres projets où cette instabilité tient à quelques éléments qui peuvent être isolés du reste du projet. Comme, par exemple, au Grand Palais de Lille où le simple fait de d'emmurer l'ouverture derrière la scène de la salle de spectacle a éliminé en grande partie le « potentiel » quasi-urbanistique du bâtiment. Notons en passant la présentation dans *S, M, L, XL* où l'ouverture entre le Zénith et le Hall des congrès est montrée lors du stage de construction (774-775). Puis dans un bâtiment à peu près terminé (794-796), on montre l'ouverture fermée par un rideau décoré par de grandes mains blanches fantômatiques, avec vraisemblablement Koolhaas qui gesticule devant, et le dictionnaire qui commente : « *Important* : It was the most important event of my professional life » (Christiansee, cité dans *S* : 794); puis, « *Impossibilities* : (...) It's by banging your head against the wall that you find an answer. You have to work on the wall, because without a set of impossibilities, you won't have the line of flight (...) » (Deleuze, cité dans *S* : 794). Au Kunsthall, il semble qu'il n'y ait pas d'éléments qui puissent être éliminés sans que le bâtiment s'écroule ou cesse de fonctionner. Les ouvertures entre les différentes fonctions sont si nombreuses et si dispersées à travers l'ensemble du bâtiment qu'il est difficile d'imaginer comment il serait possible de les éliminer toutes.

On est donc devant un bâtiment où les différents niveaux de ce qui constitue le projet, soit les murs, plafonds et planchers, la structure, les services, les garde-corps, les rideaux, l'éclairage, la situation des diverses fonctions dans l'espace, et les infrastructures du dehors (les routes, les sentiers piétons), où tous ces

éléments ne sont plus maintenus à distance les uns des autres mais sont plutôt laissés à se superposer dans une indiscipline généralisée.

On pourrait comparer la situation à une interaction entre différents intérieurs, donc à une élimination de la logique unique qui gouverne le bâtiment. C'est peut-être là la condition de toute architecture, que d'être le noeud entre différentes forces, mais la particularité du Kunsthall est d'exacerber sans ménagement les possibilités offertes par cette condition. À l'intérieur du bâtiment, les relations difficiles entre les différents éléments constituent un premier niveau de friction qui répète les conflits que l'on retrouve à l'extérieur dans certaines parties de la grande ville où les différents paliers décisionnels et les différents intérêts individuels et collectifs créent un monde où les limites ne sont pas nécessairement claires et où certaines entités matérielles ont la vie courte.

4.5.12. Le danger contrôlé : la discontinuité et la continuité remises à leur place

Malgré toute cette tendance à imprégner le bâtiment de ce qui n'est pas conventionnellement architectural, le Kunsthall reste quand même un musée, c'est-à-dire un lieu où l'on expose l'art dans des conditions contrôlées. Il y a nécessité de maintenir la température et l'humidité à des niveaux désirables, de contrôler précisément la lumière du jour qui entre à l'intérieur, de minimiser le plus possible les bruits provenant de l'extérieur, de contrôler les points d'entrée, de rendre difficile, sinon impossible, l'entrée par effraction, etc.

Le sas d'entrée est un bon exemple d'un élément de contrôle, qui agit tant sur le plan climatique que sur celui de la libre-circulation des visiteurs. Mais il y en a

d'autres de ces éléments, et leur nombre n'a peut-être d'égal que leur discrétion. Ils permettent un contrôle du danger associé à l'apparente absence de barrières entre le dedans et le dehors, et entre les diverses zones programmatiques non-compartimentées. Les différentes continuités, et leurs modes correspondant de contrôle discret vont comme suit :

a) La continuité musée-ville est rendue tolérable par différents dispositifs qui permettent de garder la ville à distance : i) les grilles cachées qui permettent de fermer la rampe pendant la nuit; ii) les entrées en chicanes; les seuils formés par des objets et des différences de niveau; iii) la batterie de dispositifs habituellement retrouvés dans les musées (les systèmes d'alarme; les gardiens, etc.); iv) l'utilisation de partitions temporaires à l'intérieur des espaces d'exposition qui permettent de couper la contemplation des oeuvres du mouvement extérieur.

b) La continuité entre les différents niveaux est contrôlée par les garde-corps dans l'auditorium, dans l'escalier du restaurant, dans les escaliers à chaque bout du Hall 1, sur l'extrémité est du parvis, du côté ouest du parvis au sommet de la rampe, à gauche de la billetterie du niveau digue, entre la plate-forme et la rue dans la tranchée; qui, ensemble, ramènent une discontinuité nécessaire au bien-être du visiteur.

c) La continuité entre les différentes salles est contrôlée par des partitions coupe-feu coulissantes de part et d'autre de la rampe, à tous les niveaux, qui permettent de diviser le bâtiment en différents blocs en cas d'incendie. Le système de circulation emploie également une multitude de portes non coupe-feu qui permettent l'usage indépendant des différentes salles en créant une coupure visuelle et acoustique. Chaque joint entre deux espaces, ou presque, est marqué par des portes : elles coulissent, pivotent, tombent du plafond, ou

glissent mécaniquement. Le rideau de l'auditorium sert lui aussi à permettre la proximité d'activités incompatibles, tout en coupant la lumière provenant des ouvertures latérales.

d) La continuité générale entre les différentes fonctions produit une absence de parcours linéaire. À pratiquement chaque espace connecteur, il est possible de bifurquer dans une nouvelle direction. En entrant dans l'auditorium, par exemple, il est possible soit d'aller s'asseoir sur un banc, soit de tourner à droite pour monter la pente de la rampe vers le Hall 2, ou de tourner à gauche pour descendre la rampe vers le Hall 1. Cette ouverture est compensée par des éléments signalétiques (peints au sol; inscrits sur du verre; montés sur des panneaux), par des partitions mobiles, par des éléments qui, comme le garde-corps dans l'escalier du seuil-tunnel, canalisent les visiteurs, et par les éléments d'appel utilisés pour faire tourner le visiteur dans la spirale (les maisons encadrées par la fenestration au haut de la rampe intérieure, la mezzanine au fond du Hall 2, ...).

Bref, le danger est intégré à une machine qui le contrôle, qui le maintient à un niveau acceptable, tant pour le public que pour la direction du musée. Les contacts inhabituels avec l'extérieur et l'introduction du danger à l'intérieur sont contrôlés par divers dispositifs qui délimitent ce qui est hors-norme. La continuité peut être remise à sa place lorsqu'il est nécessaire de le faire. C'est ce qui permet à ce bâtiment, comme machine qui fait entrer le danger dans le cadre de l'architecture, d'être accepté relativement au normatif architectural muséal. Certains de ces dispositifs sont inusités pour un musée, mais la plupart restent néanmoins tout à fait connus et communs. Plusieurs de ces dispositifs sont des ajustements apportés après que le musée ait ouvert. Le prolongement du garde-corps de l'entrée (tel que décrit dans le fax daté « 3-11-92 ») est un

exemple qui montre comment le bâtiment a été ajusté sans que cela ne l'affecte dans son ensemble.

On peut aussi dire qu'il y a, au Kunsthal, recherche d'une certaine stabilité et même d'une identité qui s'oppose à la recherche d'instabilité, de destructuration des limites et de tout ce qui revient à une tentative de destruction de l'objet architectural traditionnel. C'est d'ailleurs, comme on l'a vu, ce rapport entre la complexité interne et l'apparence externe de simplicité, pour ne pas dire de rigidité, auquel référerait le titre « *Life in the Box?* ». La tentative de destruction de l'objet par l'intérieur est inscrite dans une forme forte, soit la boîte, le cube. Il s'agit donc, comme pour les gratte-ciel de New-York, mais aussi pour le projet d'Agadir ou encore celui de la TGB, de déployer un maximum de flexibilité à l'intérieur des règles les plus strictes. Ce qui rappelle la définition de « *Play* » dans le dictionnaire de *S, M, L, XL* : « *Play needs firms limits, then free movement within these limits. Without firm limits there is no play* » (Erikson, cité dans *S* : 1034).

À Manhattan, la stabilité transmise par l'apparence extérieure du gratte-ciel ne découle que de la fausse déclaration d'allégeance à la clarté (« *lipservice to clarification* » (*D* : 119)) des architectes newyorkais, alors qu'il sont en fait des « agents de la confusion ». C'est la seule façon pour eux de répondre aux demandes contradictoires auxquelles ils sont confrontés, de monumentalité (de « permanence, de solidité et de sérénité ») d'une part et d'accommodation du « changement qu'est la vie » (qui est par définition anti-monumental (100)), d'autre part.

Au Kunsthall, on retrouve ces concessions⁴⁹ à la stabilité dans la forme extérieure forte. Celle-ci permet d'établir un contraste important entre les multiples instabilités et le contenant dans lequel elles sont placées. Rappelons la fascination, le mélange d'attraction et de répulsion, de Koolhaas pour les formes fortes qui remonte, en architecture, à l'étude du Mur de Berlin.

On retrouve également ces concessions dans les moyens de contrôle invisibles et/ou mobiles qui sont dispersés à travers le Kunsthall. Si les conflits de la ville peuvent entrer dans l'architecture, c'est par les ouvertures spatiales créées par rapport à l'extérieur, mais c'est aussi par les divers dispositifs qui permettent de limiter la portée potentielle des conflits urbains tendant à se mêler à l'intérieur du bâtiment, et donc, paradoxalement, qui permettent d'intégrer ces conflits à l'architecture sans qu'ils soient rejetés comme autant de corps étrangers.

Même chose du côté de l'organisation dans l'espace des différentes fonctions du bâtiment : le Hall 3 est somme toute assez conventionnel, le restaurant ne se mêle pas directement à la circulation du musée et les bureaux ne se connectent pas non plus aux principales circulations publiques. Le schéma d'organisation spatiale du Kunsthall [158] montre d'ailleurs l'isolement relatif de ces trois espaces. Le restaurant et les bureaux ne sont pas perméables relativement au reste du musée et le Hall 3 se trouve au cinquième et dernier niveau de profondeur du musée. Relativement à ces éléments de l'organisation spatiale, et à la situation des bureaux en particulier, on pourrait avancer l'hypothèse que le Kunsthall se contente de ne modifier les espaces qu'en apparence, et que les espaces appartenant à l'autorité continuent d'être à part et que leur accès reste contrôlé, que Koolhaas crée une illusion de liberté spatiale, qu'il perpétue les

⁴⁹ Dans un article qui utilise pour principal exemple architectural la Maison à Bordeaux. Lucan (2000) parle de « soumission » en soulignant que Koolhaas utilise souvent le mot « surrender ». Lucan (1992b : 28), signale que la Villa dall'Ava se rend aux contraintes du terrain où elle est située.

structures du pouvoir, etc. Mais si l'on tient compte des rapports intérieur-extérieur des bureaux tels que vécus dans l'expérience, et non des rapports intérieur-extérieurs tels que décrits par le schéma d'organisation spatiale, on se rend compte qu'en fait, Koolhaas, par l'usage qu'il fait d'une grande baie vitrée non-teintée et l'organisation ouverte de l'espace de travail, expose les travailleurs des bureaux au regard extérieur des gens de la rue et de l'auditorium. Même qu'en plaçant une fenêtre derrière les travailleurs, ceux-ci se trouvent placés à contre-jour, et deviennent du même coup offerts à la surveillance des visiteurs du musée et des passants.

S'il est vrai que par rapport à l'ensemble des circulations, les bureaux restent dissociés du reste du musée, et s'il est vrai qu'une partie des bureaux se trouve cachée derrière la noire façade du Hall 3, on ne peut quand même pas parler de la constitution d'une illusion d'espace libre. Devant l'ensemble des moyens employés au Kunsthall pour remettre en question à divers niveaux les rapports spatiaux intérieur-extérieur, devant l'ensemble des démarches, dispositifs et stratégies qui sont cohérents de l'échelle du rapport à la ville jusqu'à celle du détail, c'est l'hypothèse contraire qui nous paraît la plus pertinente : au Kunsthall, les espaces conventionnels et les liens spatiaux conventionnels sont comme des blocs de concessions (concession au temps de conception, concession aux normes architecturales) qui dégagent pour l'architecte la possibilité de se concentrer sur des enjeux bien précis, et également de créer un contraste fort entre ce qui est stable et ce qui ne l'est pas.

CHAPITRE V

Conclusion : après le Kunsthal

Ce chapitre conclusif se divise en trois parties. Dans un premier temps, nous débordons notre étude de cas, pour effectuer une courte étude comparative du Kunsthal et d'un autre bâtiment de Koolhaas qui nous servira de contre-exemple, l'Educatorium d'Utrecht. Cela permettra de préciser certaines notions dont nous nous sommes servi pour analyser le Kunsthal, entre autres l'opposition réel versus image, et la question de la difficulté en architecture. Puis, dans un deuxième temps, nous débordons le cadre de la thèse pour tenter d'inscrire l'approche générale de Koolhaas dans un contexte architectural et culturel plus large. Enfin, nous reviendrons sur l'hypothèse initiale pour la vérifier.

5.1 Les stratégies architecturales relatives au rapport intérieur-extérieur dans l'après-Kunsthal

5.1.1. Un survol des projets

Si certains projets s'inscrivent très directement à la suite du Kunsthal, soit par la similarité de leur schème de circulation (Jussieu), du langage architectural employé (ZKM) ou encore, tout simplement, par des rapprochements

programmatiques (Extension du MoMA), on peut néanmoins affirmer que l'ensemble des stratégies architecturales utilisées au Kunsthall sont décontextualisées pour être réutilisées de diverses façons dans toutes sortes de conditions programmatiques, à toutes sortes d'échelles et sur toutes sortes de sites.

a) Circulations pénétrant ou traversant le bâtiment

- Sea Terminal (Zeebrugge, 1989). Des autoroutes traversent le bâtiment et des traversiers peuvent s'y accoster.
- Educatorium (Utrecht, 1992-1997). Présence de rampes provenant d'autres bâtiments et un passage est aménagé sous le bâtiment.
- McCormick Tribune Center (Chicago, 1998-2003). Le plan est basé sur des trajets piétons diagonaux qui existaient sur le site, un train de banlieue passe au-dessus du bâtiment et la structure soutenant la voie ferrée influe fortement l'espace interne.

b) Fenêtre au fond de l'auditorium

- Second Stage Theater (New York, 1998-1999). Une fenêtre de douze pieds de haut s'ouvre sur la rue, elle est isolée acoustiquement.
- Grand Palais (Lille, 1990-1994). Le Zénith (salle de concert rock) devait pouvoir être placé en continuité avec le centre des congrès par l'entremise d'énormes portes en métal, mais cette ouverture a été emmurée pour cause de problèmes de bruit.
- Casa de Musica (Porto, 1999-2004). Une grande fenêtre isolée acoustiquement met en relation la ville et la salle de concert.

- ZKM (Karlsruhe, 1989-1992). Le théâtre s'ouvre sur le lobby par une porte de trente mètres de haut. « At certain moments, passengers in the IDZ to Milan can see a flash of the spectacle » (*S* : 696).

c) Invaginations

- Educatorium. Un parvis en pente creuse un espace dans l'enveloppe du bâtiment.
- McCormick Tribune Center. Un terrain de basketball extérieur devait à l'origine effectuer une soustraction dans le volume du projet.
- Prada New York (2000-2001). Une invagination inversée, une protubérance, sous le trottoir de la ville avec un plafond en blocs de verre, permet de voir les gens de la ville passer à l'extérieur.

d) Continuité du sol vis-à-vis la ville et fermetures

- Extension du MOMA. Le sol du musée est considéré comme une surface urbaine en complète continuité avec la ville. « Technically, these spaces (...) could even be entirely open-air in the summer » (Koolhaas, 1997d). Mais en même temps, un jardin surbaissé sert de « douve » qui fait du projet une « île » dans la ville.
- Bibliothèque de Jussieu (Paris, 1993). La circulation du bâtiment est une spirale qui s'établit en continuité avec la ville. Le parvis, en connection avec la station de métro au sud, pénètre dans le bâtiment pour devenir l'accueil.
- Prada Rodeo Drive (Los Angeles, 2000-2004). La façade sur rue est totalement ouverte le jour (la nuit un panneau en aluminium en bloque l'accès).

Le contrôle est effectué par un rideau d'air et des « antennes de sécurité invisibles ».

- Palm Bay Convention Center (Agadir, 1990). Le sol reste intouché pour former une « chambre urbaine », une plaza couverte donnant sur la plage. Cet espace est néanmoins délimité et en coupure stricte par rapport à la topographie environnante grâce à un changement brusque de niveau de sol.

e) L'interface vitrée

- ZKM. L'art et le trafic co-existent le long d'une galerie-passage nommée « Mixing chamber ».
- Le Souterrain (La Haye, 1994-2004). Où l'on a établi de la transparence entre les stationnements et les stations de métro.

f) La concentration des fonctions dans un volume

- ZKM. Les différentes fonctions du programme sont concentrées en un bloc de façon à générer un maximum d'interactions entre ses composantes.
- TGB (Paris, 1989). Des vides sont excavés à l'intérieur d'une masse cubique pleine.

g) Absence de partitions intérieures

- Second Stage Theater. Où il y a absence de mur entre le lobby et l'auditorium.
- Educatorium. Les différentes zones de pause se mêlent à la circulation.

h) Mobilité des partitions intérieures

- Prada New York. Les cabines d'essayage sont délimitées par des parois qui passent électroniquement du transparent au translucide.
- Dutch House (Holten, 1993). Un pont-levis peut être redressé pour isoler la chambre des parents.
- Maison à Bordeaux. Une plate-forme se promène mécaniquement d'un étage à un autre.

i) Connection en diagonale entre les planchers

- Jussieu. Où les planchers sont « manipulés » de façon à connecter les différents niveaux entre eux.
- Sea Terminal. Où un grand vide central ouvre l'espace sur le stationnement en contre-bas.

L'étude des bâtiments construits par OMA indique pourtant que dans la très grande majorité des cas, la ville n'est pas intégrée au bâtiment de façon aussi directe qu'au Kunsthall. En général, la logique spatiale n'en est pas une de dangers et de conflits, mais se rapproche plutôt de l'organisation de l'espace que l'on retrouve dans les centres commerciaux et dans les aéroports. Il s'agit d'espaces qui mettent l'emphasis sur la continuité, les transitions lisses et, comme l'indique souvent Koolhaas en entrevue, le vide. La friction, lorsque présente, fait figure d'exception. L'intégration de la ville et de l'extérieur en

général reste le plus souvent au niveau de l'image plutôt qu'au niveau d'un environnement complexe, dangereux et difficile.

5.1.2. L'Educatorium d'Utrecht (1992-1997)

L'Educatorium d'Utrecht, malgré une série de similarités formelles et spatiales avec le Kunsthall, présente un espace qui lui est pratiquement complètement opposé. La conception de l'Educatorium commence en 1992; la construction se termine en 1997. Le bâtiment doit devenir un « nouveau centre de gravité » pour le campus de l'Université d'Utrecht. Il contient une grande cafétéria, trois salles d'examen, deux amphithéâtres (le Theatron et le Megaron) et des espaces dédiés à divers services aux étudiants. Rem Koolhaas est l'architecte principal, Christophe Cornubert est le chargé de projet.

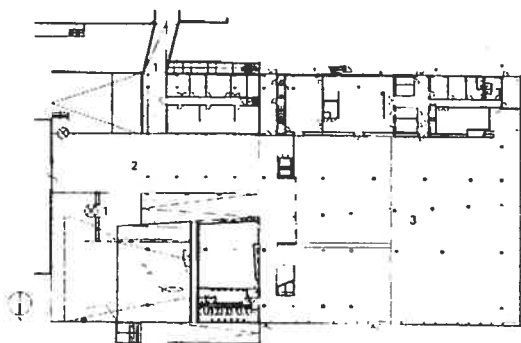
On retrouve à l'Educatorium une série de tics architecturaux qu'il est impossible de ne pas associer au Kunsthall. Dans le désordre [175-198] : 1) un restaurant calé sous la pente des auditoriums avec des colonnes de béton qui flottent dans l'espace et avec une délimitation sur deux côtés par des parois de verre; 2) des marches en contreplaqué qui longent un auditorium et qui intègrent un système d'éclairage; 3) des néons posés de façon irrégulière et à la verticale derrière une surface de polycarbonate translucide; 4) une rampe ouverte d'un côté et dont l'espace est coupé à peu près à mi-hauteur par un contreventement transversal horizontal; 5) l'utilisation de travertin jaune, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du bâtiment; 6) des poutres métalliques colorées en toiture; 7) une façade avec un grand volume aveugle suspendu dans les airs; 8) un vitrage avec des meneaux à angle pour séparer le dedans et le dehors le long



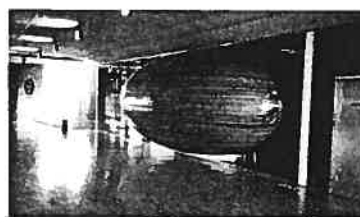
168



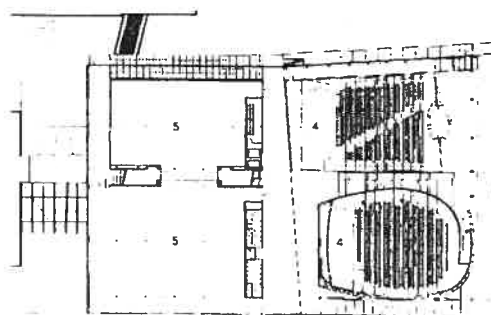
169



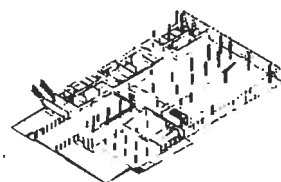
170



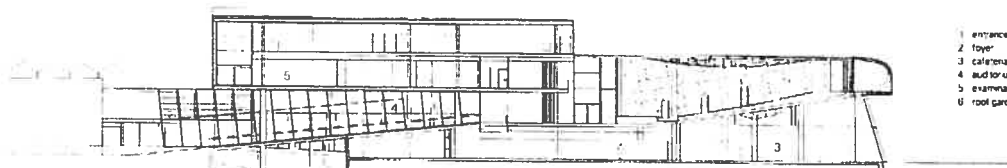
171



172



173



174

- 1 entrance
- 2 foyer
- 3 cafeteria
- 4 auditorium
- 5 examination room
- 6 roof garden

168 Approche de l'Educatorium de l'ouest 169 Coin nord-ouest 170 Plan r-d-c 171 Derrière les auditoriums
172 Plan niveau 3 173 Isométries 174 Coupe longitudinale



175



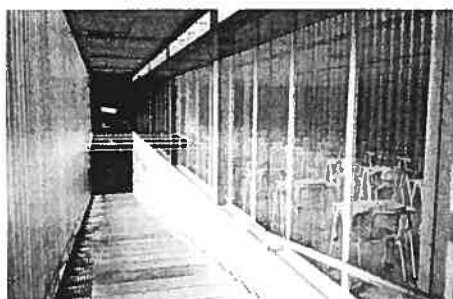
176



177



178



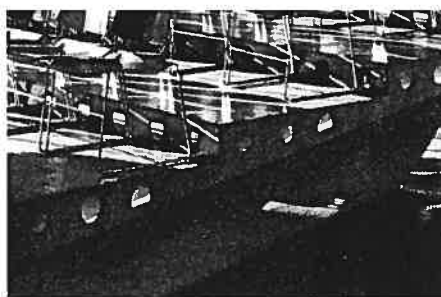
179



180

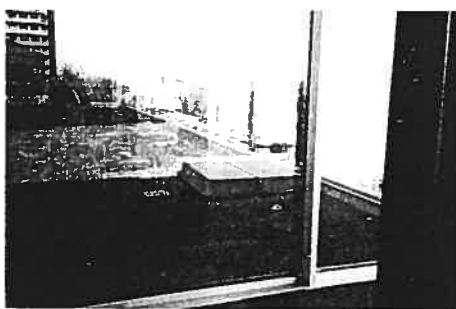


181



182

175, 176 Le mur aveugle, lourd, surmonté de poutres en I 177, 178 Néons à la verticale derrière une paroi translucide 179, 180 Rampes avec contreventement horizontal 181, 182 Marches en contreplaqué avec système d'éclairage intégré



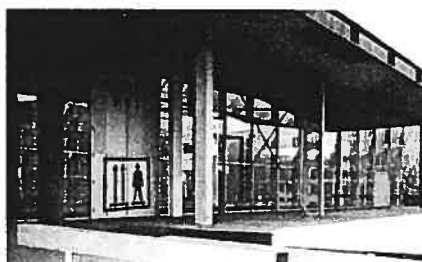
183



184



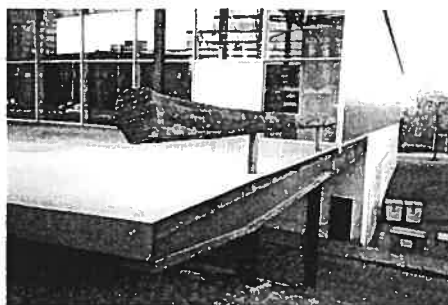
185



186



187



188



189



190

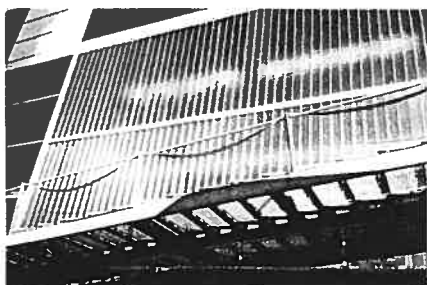
183, 184 Toit-terrace et végétation 185, 186 Parvis protégé 187, 188 Garde-corps sur les parvis
189, 190 La façade-coupe



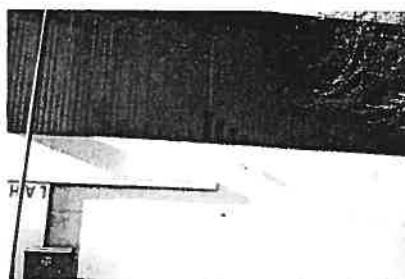
191



192



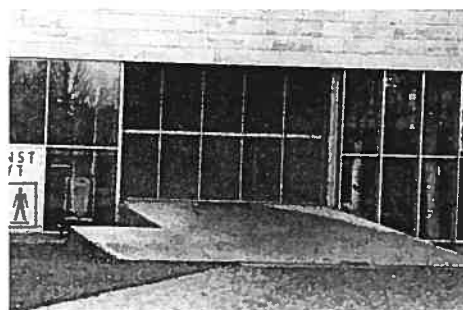
193



194



195



196



197



198

191, 192 Les toitures en verre 193, 194 Les "clunks" de verre translucide 195, 196 Les dispositifs mobiles de fermeture 197, 198 Espaces de services sous les bâtiments

d'une rampe; 9) la circulation cruciforme autour de laquelle s'organise un réseau de circulation secondaire; etc.

Le texte de présentation de Cornubert (1998) indique que l'on retrouve à l'Educatorium une série d'ouvertures qui mettent en contact l'intérieur et l'extérieur, ainsi qu'une série de contaminations entre les différentes parties de l'intérieur. À lire ce texte, on dirait que l'on pourrait s'en servir pour décrire le Kunsthall. Par contre, à la différence du texte de présentation du Kunsthall qui présente le bâtiment comme résultant quasi-mécaniquement des exigences du programme et du site, le texte de présentation de l'Educatorium parle des intentions des architectes et des régimes d'images avec lesquels ils ont travaillé. On retrouverait donc à l'Educatorium les caractéristiques suivantes : une série d'espaces contaminés par leur contexte; une « plaza urbaine »; une « variété de paysages intérieurs »; un amphithéâtre qui est comme un « amphithéâtre situé dans le paysage »; un mur qui agit comme un « nuage fabriqué »; des parties qui ensemble forment un « cadavre exquis »; et une circulation « cruciforme » qui divise le bâtiment en quadrants.

En gros, la critique semble suivre sans trop de questions le texte de présentation produit par OMA. Pour Frampton (1998), l'Educatorium est un « condensateur social » dont la réussite est pratiquement sans précédent. Pour Lootsma (2000c : 177), « the Educatorium's sloping floors bring about an entirely new kind of spatial experience in which it is hard to tell where the exterior ends and the interior begins. Passing through doors without noticing the transition, one does not observe any staircase or even thresholds – visitors glide into the building. Once inside, movement is imperceptible from one level to another (...) ».

Il est vrai, en effet, que l'on retrouve bel et bien à l'Educatorium certaines remises en question des limites architecturales. Prenons par exemple l'entrée principale [187], dont le toit vitré suit une inclinaison vers ce qui semble être l'intérieur du bâtiment: dont la paroi vitrée avec ses meneaux à angle est poursuivies au-delà du coin où logiquement elle aurait dû s'arrêter; et, finalement, dont le sol de béton légèrement tordu fait le joint entre trois pentes de plancher. Ou encore les diverses liaisons qui s'établissent en diagonale entre des espaces situés à différents niveaux, entre autres dans l'espace de stationnement des vélos où des vues sont ouvertes sur la cuisine et sur la rampe liant l'espace d'entrée à la cafétéria. Mais ces problématisations des rapports intérieur-extérieur restent, malgré les apparences, des exceptions, comme nous allons le voir dans la comparaison Kunsthall-Educatorium qui suit. Pour chaque similarité apparente entre les deux bâtiments, nous montrerons en quoi il y a plutôt une différence fondamentale.

5.1.2.1. Rapport bâtiment-extérieur

a) La continuité avec l'extérieur. Des rampes pénètrent directement dans le bâtiment à partir d'édifices voisins, soit, au sud, le Willem C. van Unick gebouw et, à l'est, le Transitorium I. Mais si l'on examine les seuils des différentes entrées, on se rend compte qu'ils ne comportent pas de colonnes qui traînent dans l'espace (elles s'alignent plutôt le long des murs) ou de quelconques autres complications spatiales, le passage se fait fluidement. Une des portes coulissantes qui permet de contrôler ces accès est d'ailleurs peinte en rouge, ce qui la rend visible et lui donne un caractère ludique en parfait accord avec l'absence de gravité de la situation. L'extérieur du bâtiment appartient de toute façon au campus de l'université. Les rampes ne mènent qu'à d'autres bâtiments remplis d'étudiants. D'une certaine manière, il n'y a pas de contraste

qui soit possible : l'Educatorium n'a pas de contact avec l'extérieur;
l'Educatorium n'a pas d'extérieur.

b) L'opacité. On retrouve des façades (nord et sud) qui mettent en relation des conditions dissimilaires. Par contre, le bâtiment exprime, en gros, vers l'extérieur ce qui se passe à l'intérieur. Les issues de secours dédoublent sur l'élévation sud la pente des circulations intérieures, un des deux auditoriums s'exprime par un volume en porte-à-faux sur l'élévation ouest, les décrochements d'une façade à une autre, lorsqu'il y en a, restent de faible intensité et sont tout sauf brusques. La coupe sur l'élévation nord est comme glorifiée par l'application sur la ligne tracée par la dalle de béton en pente, de plaques de travertin⁵⁰. La coupe perd de ce fait son aspect rugueux. Plutôt qu'une superposition directe de deux fonctions différentes sur la coupe exprimée, on retrouve plutôt la superposition de la cafétéria avec la rampe qui dessert le Theatron.

c) Il y a, à l'Educatorium, présence de mises en rapport du dedans et du dehors par invaginations et protubérances. Par exemple, le parvis protégé donnant sur la rue principale creuse un espace dans le volume du projet. Toutefois, le parvis est un cul-de-sac; inutilisé et difficilement utilisable car son plancher est en pente; complètement à l'ombre car profond et situé au nord; sans aucune intimité car exposé de tous les côtés à la vue.

Aussi, les circulations semblent mettre en rapport les espaces superficiels et profonds du projet. Mais en fait, les circulations provenant de l'extérieur de

⁵⁰ Melet (2002 : 119) parle de l'inutilité de cette utilisation du travertin.

l'Educatorium, celles qui forment la supposée circulation cruciforme, ne pénètrent pas profondément dans le bâtiment, ne le traversent aucunement, sont en fait elles aussi des cul-de sacs; comme si l'énergie du dehors était stoppée dans des espaces tampons. Dovey et Dickson (2002) montrent bien comment la liberté que suggèrent l'ouverture spatiale et la continuité des circulations est contre-balancée par une séparation des espaces publics et des espaces plus privés et l'exercice d'un certain contrôle rendu possible par le passage de la plupart des circulations à travers un espace commun.

d) À l'Educatorium les caillebotis intérieurs se rapportent indirectement à ceux de l'extérieur. Le caillebotis de l'escalier-rampe est bien une continuation de celui de l'escalier de secours extérieur mais cette continuation s'exprime davantage au plan intellectuel qu'au plan de l'expérience qui fait appel à l'ensemble des sens, car elle existe avant tout lors de l'examen du plan plutôt que lors de la visite du bâtiment. La marquise de l'entrée côté nord, qui rappelle le toit de verre tordu de la rampe principale du Kunsthal qui couvre le dedans et le dehors en se tordant pour parvenir à faire le joint entre des surfaces non-parallèles, bloque tout simplement sur la façade est et ne se tord aucunement : elle n'a pas, de toute façon, à exprimer la moindre tension entre différents systèmes.

5.1.2.2. L'extérieur à l'intérieur

a) Les volumes intérieur

À l'Educatorium, les volumes intérieurs sont soit ouverts ou fermés. Ils n'oscillent pas entre ces deux conditions. Par exemple, le Theatron avec sa

paroi transparente de « nuage fabriqué » qui peut être fermée par un rideau qui suit la limite courbe de la salle. La possibilité de fermeture simple a été offerte. La question n'est pas de savoir si le rideau est habituellement ouvert ou fermé, tout ce qu'il faut savoir c'est que l'architecte a généré une situation où le rapport au dehors peut être totalement éliminé.

L'usage d'une porte coulissante automatique pour donner accès au Theatron n'ouvre pas le volume de l'auditorium. Cette porte est placée en retrait de la circulation de la rampe (pour ne pas que la porte s'ouvre au moindre passage dans la rampe-escalier) et est coupée de celle-ci par des éléments de structure.

La rampe-escalier qui longe l'auditorium suit la pente de la dalle de béton qui fait le sol, mais le plancher de l'auditorium suit une pente plus abrupte, sans doute pour des questions d'angles de vue des spectateurs. Les sols des deux espaces sont donc déconnectés l'un de l'autre, ce qui renforce l'autonomie du Theatron.

b) Les relations inhabituelles entre les fonctions

Un vide similaire en termes volumétriques à celui qui relie le Hall 1 au Hall 2 au Kunsthal met en communication deux salles d'examen, au troisième et quatrième étage de l'Educatatorium. Mais cette communication se fait à travers des parois vitrées dans un espace profond du bâtiment. Comme pour la relation de l'extérieur avec la paire auditorium/restaurant sur l'élévation nord, la relation du visiteur avec l'espace le plus éloigné se fait avec son *plafond*, là où se déroulent peu d'activités humaines visibles à l'oeil nu. Le lien est donc moins fort qu'au Kunsthal, où de l'extérieur il est possible de voir le plancher de l'auditorium et où il est permis de marcher dans le vide.

Comme nous le disions plus haut, les circulations publiques n'effleurent que rarement des espaces véritablement ouverts, et lorsqu'elles le font, elles se situent profondément dans le bâtiment. Ces circulations mènent souvent vers des cul-de-sacs. Elles ne traversent pas directement des espaces à la manière de la rampe qui passe dans l'auditorium du Kunsthall. Cornubert (1998) déclarait pourtant que « by merging the “pause” areas with circulation, larger open territories are generated as part of a strategy of eliminating frontiers in favor of more subtle techniques separation or inclusion ». Mais la fermeture générale des volumes sur l'extérieur (les deux auditoriums, le bloc des salles d'examen par rapport au reste du bâtiment), et la concentration des ouvertures (à travers des parois vitrées) sur des circulations situées profondément dans le bâtiment font qu'il est difficile de ne pas sentir les frontières présentes dans l'espace de l'Educatorium.

Le « cadavre exquis » de Cornubert (1998) est donc en pièces détachées. En général, les différents morceaux du projet ne s'emboîtent pas, encore moins se télescopent. On est plutôt dans une logique de l'éloignement, de l'espacement, où chaque élément du projet peut respirer en paix, sans trop de craintes de se voir contaminer par les activités de son voisin.

c) La modulation de l'espace

La création de sous-espaces par le changement de revêtements de sol fonctionne en quelques endroits à l'Educatorium. Par exemple, l'utilisation d'un tapis pour délimiter une zone de repos des circulations environnantes. Par contre, les garde-corps de l'Educatorium, à la manière du rideau du Theatron, ne découpent pas leur propres limites dans l'espace. Plutôt, ils suivent le

contour des espaces où ils se trouvent, se conformant à la logique générale. C'est le règne de la discipline où tout est en rang, où tout s'ordonne sans qu'il y ait lieu d'élever le ton pour qu'il en soit ainsi. Ces garde-corps perdent également toute présence symbolique inquiétante, ils semblent standardisés, vaguement industriels.

La prétendue création de sous-espaces par les colonnes de la cafétéria qui deviennent de plus en plus espacées vers le coin nord (Cornubert, 1998) n'existe pas dans l'expérience que l'on fait de l'espace. Les colonnes sont probablement trop éloignées les unes des autres pour que l'on sente véritablement la création de sous-espaces. L'orthogonalité de leur disposition y est peut-être aussi pour quelque chose. Elles suivent, elles aussi, la logique de l'espace dans lequel elles sont insérées et n'imposent donc pas leur propre spatialité (contrairement, par exemple, aux colonnes en quinconce du Hall 1 du Kunsthal).

d) Le danger

On ne retrouve pas de planchers prêts à vous faire chuter de six mètres. Au troisième étage, le long de la façade sud, il y a bien un plancher de caillebotis mais celui-ci ne donne aucunement une impression de danger, sans doute parce qu'il n'est pas assez large pour le faire et parce que divers objets entravent la vue vers le bas.

Les compressions et dilatations spatiales se font en grande douceur, comme par exemple dans le passage entre les deux auditoriums. Le seul véritable étranglement spatial, on le retrouve au sud du Megaron, dans un passage secondaire menant vers la cafétéria. Mais cet espace ne constitue pas un

passage obligé, on peut le contourner facilement en empruntant la voie de circulation principale. Ce n'est là qu'un simple interstice, un espace laissé entre deux éléments, dans ce cas un auditorium et le mur extérieur du bâtiment, que l'on peut regarder de loin sans qu'il y ait la moindre nécessité de s'y engager.

À partir de ce qui précède, on peut tirer la conclusion que, malgré certaines ressemblances, le Kunsthal et l'Educatorium, ce n'est pas du tout la même chose. Le Kunsthal rend problématique les rapports intérieur-extérieur, l'Educatorium, si on fait abstraction du texte qui le supporte, les clarifie, les rend limpides. Au Kunsthal, les ouvertures sont toujours minées par leur contraire et elles tirent dans différents sens. À l'Educatorium, c'est soit ouvert soit fermé et peu importe où l'on se trouve dans le projet, les ouvertures ont tendance à se développer vers le nord, à se mettre sous le joug d'une logique d'ensemble. Les passages ambigus ou dangereux restent de faible intensité ou s'expriment davantage au niveau de l'image qu'à celui de l'expérience. À ce titre, l'Educatorium entre dans la famille du Yokohama International Port Terminal [11] où les garde-corps suivent les limites de l'espace conventionnel, restreignant (sauf quelques rares exceptions) tout accès physique aux espaces non-conventionnels. Le délire des espaces générés par ordinateur n'existe alors que pour les yeux : tout reste sécuritaire et familier.

Toutefois, cela ne veut aucunement dire que l'Educatorium est un échec architectural. La commande n'est pas la même qu'au Kunsthal, les usagers ne sont pas les mêmes, et surtout, l'environnement est complètement différent. Au lieu d'être situé sur un ancien terrain vague à proximité de l'un des plus importants ports du monde, on se trouve ici sur un campus universitaire dans la périphérie rapprochée de la ville historique d'Utrecht. Il s'agit tout simplement

d'un autre type de projet, beaucoup plus conventionnel et, pourrait-on dire, beaucoup plus architectural.

5.2. Les contradictions, la grande ville et l'architecture

Le Kunsthall est possiblement un bon exemple de ce que Hilde Heynen appelle dans *Architecture and Modernity* (1999) « l'architecture critique » : une architecture qui tente une ré-écriture du projet moderne à travers une orchestration de multiples niveaux de contradiction, tout en accommodant les besoins des usagers; une architecture qui refuse de calmer les dissonances de la modernité, mais qui reste néanmoins fonctionnelle. Heynen suit ici Adorno pour qui l'art moderne doit nécessairement être dissonnant car la réalité du monde contemporain est loin d'être harmonieuse (Heynen, 1999 : 188). Notons que David Leatherbarrow propose lui-aussi que la contradiction soit au centre même de la modernité architecturale. Dans *Uncommon Ground* (2000), il met de l'avant l'hypothèse selon laquelle dans la modernité tardive (1930-1960), les conflits entre la topographie et la technologie, et ceux entre l'architecture et la vie de tous les jours, deviennent productifs, non pas d'un point de vue technologique, mais plutôt d'un point de vue culturel. Enfin, rappelons que pour Venturi (1966 : 26-27), l'architecture qui est valide tient compte de la complexité de l'expérience contemporaine. Il s'agit d'une architecture qui est complexe car les programmes contemporains sont souvent complexes.

Comme nous le soulignons plus haut dans la section « 2.1.2.4. *La limite contemporaine comme instable et discrète : l'exemple de la géographie* », la contradiction entre mouvement et stabilité caractérise à la fois le paysage urbain contemporain et la spatialité créée par le capitalisme, ces deux niveaux étant

évidemment indissociables. Si pour Lefebvre (1976a) et Harvey (1985), l'espace du contrôle est développé grâce à un « *planner* », un concepteur, qui masque la violence et les conflits qui sont inhérents au capitalisme, de façon à en arriver à une image de cohérence et de perpétuer l'ordre social existant, on aurait dans le cas de Koolhaas, un architecte qui non seulement manipule en profondeur violence et conflits, mais qui également joue avec l'image même de la cohérence, sans jamais la détruire, pour constituer une sorte de monument à l'incohérence de l'image de la cohérence.

Tout ceci nous ramène à la nature de cet « extérieur » auquel se connecte le Kunsthal. Quelles sont exactement les forces de la ville qui pénètrent à l'intérieur du musée? Et puis, de quelle ville parlons-nous? S'agit-il de la ville anonyme, homogène et globale, ou s'agit-il d'autre chose?

D'un côté, nous avons l'obsession koolhaasienne de laisser passer les infrastructures de la ville à travers les bâtiments et de représenter les projets avec des voitures circulant à l'intérieur, ce que nous retrouvons sous différentes formes dans des projets allant du IJ-Plein (1981-1988) au McCormick Tribune Center (1998-2003). Il y a également les nombreux textes de Koolhaas qui communiquent sa profonde fascination pour les aspects génériques de villes comme Atlanta et Singapour.

D'un autre côté, par contre, nous avons l'intérêt de Koolhaas pour le désordre de Lagos et pour ce qu'il appelle le « *Calcutta minimalism* » (1998a). Koolhaas se présente d'ailleurs lui-même comme ayant grandi en Indonésie (« c'est important » (1984b)), là où la foule se faisait immense pour les discours de Sukharno et où les marchés sont situés en plein-air (1997b). Pour l'architecte, le marché oriental s'oppose au marché occidental où tous les biens sont placés dans des compartiments ce qui élimine du même coup toute surprise : « In

Asian and African shopping, every transaction is also social, really charged. It's happening in the free air. That kind of condition is the urban realm » (2000c).

En fait, pour Koolhaas, les systèmes informels sont profondément liés aux systèmes formels, aux infrastructures existantes. Lagos, en tant que ville, se tiendrait précisément à l'intersection de ce qui est « désingénierie » (l'informel), d'une part, et de ce qui est design et ingénierie (les autoroutes qui traversent la ville, la trame qui organise une partie de la ville, les bâtiments modernes comme le Théâtre National) d'autre part. L'image-clef est celle du marché informel (*oshodi*) sous la bretelle d'autoroute. Les déplacements lents dans les interminables bouchons de circulation permettent l'occupation de l'espace entre les véhicules par des commerçants ambulants : c'est la « zone de friction », perpétuellement en crise. Mais c'est là ce qu'a observé Koolhaas lors d'une première visite à Lagos. Lorsqu'il y retourne en 2001, tout a changé. Les espaces sous les bretelles d'autoroutes ont été nettoyés, les zones de friction ont été repoussées, les conflits ont été éliminés. Le confort est devenu conventionnel et le « junkspace » est apparu (2002f).

Nous croyons que ces deux aspects contraires de l'urbanité moderne, celui de l'autoroute et celui du sentier sinueux, ont été intégrés au Kunsthall. Et que même si Koolhaas a une forte tendance à « naturaliser »⁵¹ les aspects génériques et désordonnés des grandes villes, tant dans ses écrits que les représentations de ses projets (tel que souligné par Cauter, 1998; Didelon, 2001a; 2001b; Reinhold, 2003; Saunders, 1997), au Kunsthall, du moins, ces compréhensions abstraites de la ville sont utilisées de manière spécifique, et ce pour positivement enrichir l'expérience architecturale.

⁵¹ C'est-à-dire, à poser les forces de la ville comme extérieures à la volonté de l'homme, comme naturelles.

*

Lorsque Koolhaas (1995 : 522; 1999f) parle de Rotterdam, la ville où il vécut les premières années de son enfance, il fait souvent référence à la destruction nécessaire à la création de cette ville moderne exemplaire : « *No crater, no city* ». De façon similaire, la modernité manhattanienne implique l'élimination de la nature, la modernité chinoise passe par le dynamitage des montagnes et à Singapour, le développement urbain nécessite le déplacement forcé d'un tiers de la population du pays.

Cet acte moderniste violent qu'est la création d'une tabula rasa élimine non seulement l'histoire et la nature, mais évacue également l'accident. Si Koolhaas est éminemment hollandais dans sa poursuite de l'artificialité complète⁵², on dira que sa recherche du conflit et de la difficulté l'éloigne de la spatialité apparente de la Hollande où tout s'imbrique dans une relative douceur, et que sa recherche d'intensité et de compression l'oppose à cette impression d'ouverture qui se dégage de ce pays qui est pourtant, et de loin, le plus densément peuplé d'Europe.

L'accident n'est pas recherché comme gage d'une plus grande profondeur ou d'une quelconque authenticité. Au contraire, Koolhaas semble bien conscient de l'artificialité d'un geste comme celui de s'installer à cheval sur une digue et au croisement de deux axes de circulation, où encore celui d'intégrer des arbres à l'espace intérieur. Cette « planification de l'accident » (*D* : 18) servirait avant tout à injecter une dose d'imprévisibilité dans l'expérience architecturale, à ouvrir et à dépasser le système où tout s'emboîte avec précision dans les apparences.

⁵² Koolhaas (*D* : 12; *S* : 1031) associe directement l'artificialité aux Hollandais dont le « pays entier est fabriqué par l'homme ».

Dans un premier temps, il s'agit donc pour l'architecte d'exprimer les glissements qui caractérisent le paysage des grandes villes contemporaines où, comme plusieurs l'ont constaté (voir les textes regroupés dans Ibelings, 2000), les concepts de nature et d'artificialité cessent d'être opposés l'un à l'autre. Phénomène observé par Koolhaas entre autres à Atlanta et à Singapour, et qui se traduit par une inversion de l'intérieur et de l'extérieur; l'extérieur « où chaque feuille d'arbre est à sa place » (*S* : 836) prenant alors les caractéristiques d'un intérieur extrêmement contrôlé dont l'artificialité fait qu'il est « difficile de dire si l'on se trouve dehors ou en dedans; d'une certaine façon on est *toujours* dans la nature ». Mais dans un deuxième temps ces glissements sont utilisés pour dépasser la condition de l'artificialité complète et totalisante, à travers, comme nous l'avons vu dans l'analyse du Kunsthal, un usage des caractéristiques instables et parfois dérangeantes pouvant être associées à l'extérieur, qu'il soit urbain ou naturel.

Cette importation de l'extérieur vers l'intérieur nous place devant une série de couples de contraires : stabilité/changement; ingénierie/désingénierie; artificialité/nature; calme/violence; homogénéité/accident; etc. Dans certains de ses projets, Koolhaas donne donc de l'espace à un pôle qui est habituellement étouffé en architecture. Au niveau urbain, ce pôle peut également être mis en valeur ou non. Lorsqu'il est peu visible, il correspondrait soit à une origine effacée (comme la *tabula rasa*), soit à un présent camouflé (comme la zone subversive de Singapour (*S* : 1039)), soit à un futur imprévisible qui existe pourtant à l'état latent. En architecture, cette présence d'un second pôle crée une situation de tension, un champ de tensions pourrait-on dire, qui re-présente, à l'intérieur, l'écosystème spatial des grandes villes avec ses multiples mouvements qui ne peuvent jamais être arrêtés pour constituer une image stable. Ce champ de tension généralisé se superpose aux nombreuses

oppositions de dispositifs contraires (comme, au Kunsthal, l'opposition entrée principale/entrée restaurant, ou encore, l'opposition espace-sombre/espace-lumineux) et aux confrontations de logiques multiples (comme celles retrouvées dans les différentes façades du Kunsthal) déjà présentes dans les projets.

Koolhaas (*S* : 1261) observe que l'architecture de la ville générique (qu'il nommera plus tard « junkspace ») reproduit parfois les conditions qui pouvaient « jadis » être retrouvées à l'extérieur : « tempêtes soudaines, mini-tornades, vagues de froid dans la cafétéria, canicules, même de la brume ». Il se demande ensuite s'il s'agit là « d'incompétence ou d'imagination ? ». Le Kunsthal de Rotterdam, ainsi que quelques autres projets de Koolhaas, semblent vouloir dire que la réponse à cette question n'est pas vraiment importante. Ce qui importe, plutôt, c'est que dans plusieurs situations, il est hautement pertinent d'introduire l'extérieur urbain en architecture, en l'utilisant comme un large réservoir de situations spatiales complexes et vivifiantes qui peuvent être transposées en stratégies architecturales matérialisables. L'usage de l'accident en réponse à la standardisation des produits et à l'homogénéisation de l'espace étant un équivalent stratégique chez Koolhaas de l'intégration en profondeur de conflits et d'instabilité à une architecture qui ne devraient normalement que reproduire une image de ceux-ci.

5.3 Vérification de l'hypothèse

Il s'agit maintenant de démontrer explicitement comment se vérifie l'hypothèse de départ.

L'analyse s'est faite à de multiples niveaux. Au départ, nous avons effectué une contextualisation des stratégies architecturales employées par Koolhaas en jetant un regard général sur ses premières oeuvres et sur son apprentissage du métier d'architecte. Puis, a suivi une étude du Kunsthall qui s'est servie de documents d'archives, de dessins, de photographies, de détails de construction, de textes d'intentions, puis du bâtiment lui-même, notamment au niveau de ses services, de sa structure et des rapports entre ses différents espaces. Des recoupements ont été établis entre ce que nous disaient ces différents éléments de façon à mettre en relief où se situaient les cohérences et les contradictions.

Cela nous a permis de faire ressortir comment Koolhaas intègre à l'architecture ce qui lui est habituellement extérieur, et comment cette intégration est laissée irrésolue, de manière à constituer à l'intérieur, un espace d'extériorité où les conflits potentiels sont intensifiés. Nous avons également pu constater comment l'intégration de l'extérieur à l'intérieur n'est pas un concept imprimé rétroactivement au projet. On observe au contraire des traces de cette recherche du conflit dès les premiers croquis de conception de Koolhaas.

La condition d'extériorité conflictuelle intérieure retrouvée au Kunsthall mène à la remise en question de nombreux fondements de l'architecture en général et de l'architecture moderne en particulier : la transparence, l'homogénéité de l'espace, la correspondance entre l'intérieur et l'extérieur, la clarté de lecture de l'entrée, la continuité entre les différents espaces du projet, l'absence d'obstacles physiques dans l'espace, l'harmonie entre la structure, les services et les différents espaces intérieurs, l'intégration d'une nature en santé à l'intérieur du projet, le confort et l'absence de danger, etc.

Sauf que, cette remise en question va au-delà d'une simple remise en question en image, au-delà d'une remise en question simplement formelle. Elle affecte

globalement et profondément le bâtiment. Koolhaas va ainsi au-delà des stratégies du postmodernisme et du déconstructivisme qui, avant tout, créaient une image de l'intégration des conflits à l'architecture et qui, en même temps, maintenaient l'intériorité architecturale en préservant l'expérience que l'on pouvait faire du bâtiment de ce qui lui était traditionnellement extérieur.

Cela ne veut toutefois aucunement dire que le Kunsthall soit exempt d'images. On y retrouve la fascination habituelle de l'architecte Koolhaas pour les schémas abstraits, tant ceux liés à la grande ville que ceux liés au modernisme héroïque, sauf que, tel que mentionné dans la section précédente, les schémas sont intégrés à la matérialité du projet de façon à leur faire perdre leur caractère ornemental et à les rendre indissociables de l'architecture.

L'ouverture sur l'extérieur que l'on retrouve au Kunsthall, on peut la concevoir comme participant à ce que Koolhaas appelle la fin de l'architecture. Le paysage, moins encombrant, moins cher, possiblement plus efficace en tant que porteur d'identité, et parfois même plus robuste, serait appelé à remplacer l'architecture (et de surcroît, l'urbanisme) telle que nous la connaissons (S : 855, 1083; 1996h : 89; 2000d). Au Kunsthall, l'invasion de l'architecture par l'extérieur est présentée comme naturelle, comme étant un résultat de conditions initiales sur lesquelles l'architecte n'avait aucun contrôle. Nous avons toutefois bien vu à quel point cette incursion était pourtant construite et soigneusement planifiée.

D'ailleurs, nous préférons voir dans cette ouverture de l'architecture sur le dehors, plutôt qu'une mort, simplement une autre étape, aussi radicale, concrète et destructrice soit-elle, dans la longue tradition (anti)architecturale moderne de la recherche du renouveau à travers ce qui est extérieur à l'architecture. Un basculement certes, mais pas la fin d'une pratique. Hier la transparence,

aujourd'hui le paysage et la topologie. Ce qui fait l'intérêt du Kunsthall, c'est que, justement, l'architecture est encore là, avec ses grands murs, ses portes d'entrées et ses vues cadrées sur les environs, mais qu'elle est constamment mise en danger par ce qui lui est extérieur : elle oscille entre être-là et disparaître. Nous croyons que la simple disparition est bien moins intéressante que cette constante oscillation.

L'ouverture réelle sur l'extérieur, on la retrouve bien dans certains autres projets de Koolhaas à part le Kunsthall. Il semble par contre que cette mise en continuité de l'architecture avec la ville soit exceptionnelle dans son oeuvre. Certains projets, comme la Bibliothèque de Jussieu et peut-être aussi le ZKM de Karlsruhe, semblaient avoir le potentiel de réaliser cette continuité, mais ils n'ont pas été construits. En fait, de nombreux projets de Koolhaas contenaient au départ, lors des premières étapes de conception, des indications d'une volonté de forte mise en relation avec la ville. C'est le cas par exemple du Grand Palais de Lille et du McCormick Tribune Center. Dans ces deux cas, des juxtapositions programmatiques inhabituelles et des circulations provenant de l'extérieur ont à différents moments fortement défini l'identité des projets. Mais dans ces deux cas, même si certains éléments de départ ont été conservés, beaucoup d'autres ont été perdus. Il faut essayer de voir comment l'esprit de cette mise en relation de l'intérieur et de l'extérieur, telle qu'exprimé en textes, dessins et maquettes, a été conservé sous d'autres formes peut-être moins spectaculaires qu'une route passant à travers un bâtiment, mais possiblement aussi importantes pour la remise en question des conventions architecturales. C'est d'ailleurs exactement cela que nous avons pu suivre dans l'analyse du Kunsthall où certaines intentions de départ n'ont pas été menées à terme (pensons par exemple à ce plancher de travertin extérieur à l'entrée digne qui aurait créé une continuité de matériaux de sol entre l'intérieur et l'extérieur), ce qui n'a toutefois pas empêché qu'elles prennent des formes subtiles qui

ensemble, globalement, influencent fortement l'expérience que l'on peut faire du bâtiment.

Dans la pensée qui se rapporte à l'architecture, tant en histoire qu'en théorie, ce qu'il faut, sans doute, c'est développer ce regard fin pour effectuer un retour aux choses, pour comprendre comment les morceaux du réel tissent des liens entre eux. Il faut apprendre à regarder correctement le grain du béton, la teinte du verre et l'amorce de la rampe. Apprendre à comprendre ces choses comme étant inscrites dans une constellation d'hésitations, d'ajustements, de textes et de dessins, d'idées claires et d'idées floues, de cohérences et de contradictions, de vieillissement et de réparations : bref, dans le mouvement qu'est la vie prise au sens large.

Archives

Les documents d'archives utilisés dans cette thèse proviennent du Netherlands Architecture institute (NAi), situé au Museumpark 25 à Rotterdam (courriel : info@nai.nl). Le fonds relatif à OMA (OMA / Archief) couvre la période 1978-1994 et comprend, en plus de dessins (pour un total de 88.9 mètres linéaires de documents), de nombreux documents écrits et des maquettes.

Bibliographie

Textes écrits par Rem Koolhaas

- Koolhaas, Rem; Zenghelis, Elia. 1973. « Exodus or the voluntary prisoners of architecture ». *Casabella* 378. Présentation du projet de concours.
- Koolhaas, Rem; Oorthuys, Gerrit. 1974. « Ivan Leonidov's Dom Narkomtjazzprom, Moscow ». *Oppositions* 2. 95-104. Analyse du projet de Leonidov.
- Koolhaas, Rem. 1974. « The Architects' Ball – a Vignette ». *Oppositions* 3. 91-96. Extrait de *Delirious New York*.
- Koolhaas, Rem. 1975 [?]. « The Theft of New York ». Tapuscrit inédit avec notes de correction manuscrites de Koolhaas, soumis à la revue *Opposition*. Archives CCA. Correspond à Koolhaas 1978a.
- Koolhaas, Rem. 1976. « Projet pour un pays de rêve 1904 ». *Architecture d'aujourd'hui* 186. 99-106. Extrait de *Delirious New York*, soit la section sur les parcs d'attraction de Coney Island.
- Koolhaas, Rem. 1977. « City of the Captive Globe ». *Architectural Design* vol. 47, no.5. Extrait de *Delirious New York*.

- Koolhaas, Rem. 1978a. « Dali & Le Corbusier : the Paranoid-Critical Method ». *Architectural Design* vol. 48, no. 2-3. Extrait de *Delirious New York*.
- Koolhaas, Rem. 1978b. *Delirious New York : a Retroactive Manifesto for Manhattan*. New York : Oxford University Press.
- Koolhaas, Rem. 1978c. *New York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Paris : Chêne. Traduit de l'anglais par Catherine Collet.
- Ungers, O.M.; Koolhaas, R. *et al.* 1978. « The Urban Block ». *Lotus international* no. 19. Résultats d'un séminaire à Berlin.
- Koolhaas, Rem; Zenghelis, Elia. 1978. « Architecture of the Planetary Metropolis ». *Lotus International* 21. Travail d'atelier au AA qui prend des « tektoniks » de Malevitch comme point de départ. Projets de l'étudiante Zaha Hadid.
- Koolhaas, Rem. 1980. « Urban Intervention : Dutch Parliament Extension, The Hague ». *International Architect* v. 1. no. 3.
- Koolhaas, Rem. 1981a. « Arthur Erickson vrs. the All-Stars ». *Trace* vol. 1 no. 3. 9-15. Présentation des projets résultant d'un concours sur Bunker Hill, à Los Angeles.
- Koolhaas, Rem. 1981b. « Project for the Renovation of a Panopticon Prison ». *Artforum* vol. 20 no. 1.
- Koolhaas, Rem. 1983. « Une arcadie synthétique ». *Architecture d'aujourd'hui* 227. La Villette, le concours.
- Koolhaas, Rem. 1984a. « A Foundation of Amnesia ». *Design quarterly* 125. 4-11. Pour Hilberseimer, Mies, Hood et Leonidov, contre le postmodernisme des années 1980.
- Koolhaas, Rem. 1984b. « Rem Koolhaas : Amsterdam nord ». *AMC* 6. 16-23. Entrevue avec Noviant, Lucan et Vayssière.
- Koolhaas, Rem. 1985a. « La deuxième chance de l'architecture moderne : entretiens avec Rem Koolhaas et Elia Zenghelis ». *Architecture d'Aujourd'hui* 238. 1-14. Entrevue par Patrice Goulet.
- Koolhaas, Rem. 1985b. « Imaginer le néant ». *Architecture d'Aujourd'hui* 238.

- Koolhaas, Rem. 1985c. « Le contexte : la splendeur terrifiante du XXe siècle ». *Architecture d'Aujourd'hui* 238. 15.
- Koolhaas, Rem. 1985d. « Un angle de place: Agence de la Banque Morgan, Amsterdam, Pays-Bas ». *Architecture d'aujourd'hui* 242. 52-57.
- Koolhaas, Rem. 1985e. « Rem Koolhaas ». *The Charlottesville tapes*. New York : Rizzoli. 180-187. Transcription de présentations datant du 12-13 nov., 1982. Présentation du théâtre de danse de Scheveningen puis critiques de d'autres architectes.
- Koolhaas, Rem. 1986a. « La découverte du Pavillon de Barcelone ». *Architecture d'Aujourd'hui* 245. XVI. Texte associé à l'installation pour la Triennale de Milan de 1986.
- Koolhaas, Rem. 1986b. « Die Erschreckende Schönheit des 20. Jahrhunderts: Rem Koolhaas im Gespräch mit Patrice Goulet, N. Kuhnert ». *Arch plus* 86. 34-43. Entrevue avec Patrice Goulet et N. Kuhnert.
- Koolhaas, Rem. 1987a. « Rem Koolhaas ». *The Chicago tapes*. New York : Rizzoli. Transcription de conversations ayant eut lieu les 7 et 8 novembre 1986. Présentation par Koolhaas de la Villa Dall'Ava et critiques venant d'autres architectes.
- Koolhaas, Rem. 1987b. « ...immer wieder eine Mischung von Verführung und Ungeniessbarkeit ins Spiel bringen ». *Bauwelt* vol.78, no.17-18. 627-633. Entrevue avec Franziska Bollerey.
- Koolhaas, Rem. 1988a. « Rem Koolhaas: sur la crête de la vague moderne ». *Techniques et architecture* 380.76-77, 86. Entrevue avec Marie-Christine Lories.
- Koolhaas, Rem. 1988b. « Trente ans après ». Dans : *Les années 50*. Paris : Centre Georges-Pompidou. Entretien avec Patrice Goulet.
- Koolhaas, Rem. 1988c. « Sixteen Years of OMA ». *A+U* 88 :10. Le numéro entier porte sur des projets, parfois pas les plus connus, d'OMA.
- Koolhaas, Rem. 1988d. « Introduction for New Research, « The contemporary city » ». *A+U* 217. 152. Introduction d'un livre à venir qui n'a jamais paru.

- Koolhaas, Rem. 1989a. « I Combine Architectural Specificity with Programmatic Instability ». *Telescope* Winter 1989. Entrevue avec Hajime Yatsuka.
- Koolhaas, Rem. 1989b. « La grande ville ». *Architecture d'Aujourd'hui* 262. 90-103. Entrevue avec Bruno Fortier.
- Koolhaas, Rem. 1989c. « Rem Koolhaas : le Kunsthall de Rotterdam ». *AMC – Le Moniteur* 4.
- Koolhaas, Rem. 1989d. « Three Projects for Rotterdam », dans *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* 183.
- Koolhaas, Rem. 1989e. « Siempre me ha inquietado el tipo estándar de arquitecto con una carrera exitos » = « I've always been anxious with the standard typology of the average architect with a successful career ». Dans : *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* 183, p.[80]-103. Entrevue avec Marta Cervello.
- Koolhaas, Rem. 1989f. *New York Architecture* vol. 1. Entretien avec E. Mills et P. Rosenthal; critique de projets dans le cadre d'une remise de prix.
- Koolhaas, Rem. 1989g. « An Interest in the Artificial ». *A & V* 19. 18-23. Interview par Franziska Bollerey (voir Koolhaas (1987b)).
- Koolhaas, Rem. 1990a. « Koolhaas : dessiner, entre indétermination et spécificité ». *Architecture d'Aujourd'hui* 269. 34-39. Entretien par Boyer, Charles-Arthur.
- Koolhaas, Rem. 1990b[1981]. « Notre nouvelle sobriété ». Dans : Lucan, Jean (éd.). *OMA-Rem Koolhaas : pour une culture de la congestion*. Paris : Electa Moniteur.
- Koolhaas, Rem. 1990c. « Tempo 160 : transkripten eines dia-vortrag zur « Plankton-city » ». *Archithese* vol. 20 no. 1. 39-43. Sur la ville-plancton, le tissu urbain périphérique.
- Koolhaas, Rem. 1990d. « Atlanta ». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* 184. 105-113.
- Koolhaas, Rem. 1990e. *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?* Rotterdam: Uitgeverij 010. C'est l'original du texte qui fait suite à une conférence tenue à Delft en 1989 et qui sera republié en anglais (Koolhaas, 1999a).

- Koolhaas, Rem. 1990f. « Die Inszenierung der Ungewissheit: Rem Koolhaas im Gespräch mit Nikolaus Kuhnert und Philipp Oswald ». *Arch Plus* 105-106. 68-72.
- Koolhaas, Rem. 1990g. « Das Atlanta-Experiment ». *Arch Plus* 105-106. 73-75.
- Koolhaas, Rem. 1990h. « Stadt gegen peripherie ». *Arch Plus* 105-106. 76-77.
- Koolhaas, Rem. 1990i. « Rem Koolhaas: de Brasilia ao futuro ». *Projeto* 133. 34-48.
- Koolhaas, Rem. 1990j. *OMA : Six projets*. Paris : Institut français d'architecture : Éditions Carte Segrete. Patrice Goulet (éd.).
- Koolhaas, Rem. 1990k. « Rem Koolhaas ». *ANY* 90. Hommage à Philip Johnson.
- Koolhaas, Rem. 1991a. « La ville radieuse ». Dans : Palazzolo, C. et Vio, R. (éds.), *In the Footsteps of Le Corbusier*. New York : Rizzoli. Extrait de *Delirious New York*.
- Koolhaas, Rem. 1991b. « Precarious entity ». *Anyone*. Cambridge, Mass. : MIT Press.
- Koolhaas, Rem. 1992a. « Berlin : the Massacre of Ideas ». *Archithese* vol 22. no.2. 43. Lettre ouverte qui proteste contre l'urbanisme berlinois.
- Koolhaas, Rem. 1992b. « Gridding the New ». *Anywhere*. Cambridge, Mass. : MIT Press.
- Koolhaas, Rem. 1992c. « Lecture at the Berlage Institute ». Vidéo par Henryk Gajewski. [Collection du CCA : ID 93F53AV]. Melun-Sénart, Lille, La Défense, Yokohama.
- Koolhaas, Rem. 1992d. « Urbanism after Innocence : four projects ». *Assemblage* 18. 82-113. Melun-Sénart, 1987 --Lille, 1989 --La Défense, 1991 --Yokohama, 1992.
- Koolhaas, Rem. 1993a. « Transferia ». *Arch Plus* 119/120. 62-65. Projet d'autoroutes aux Pays-Bas.
- Koolhaas, Rem. 1993b. « Rem Koolhaas : Urban Operations ». *Columbia Documents of architecture and theory* 3. 25-57. Extraits d'une conférence datant du 19 octobre 1992. Koolhaas affirme trouver

difficile, voire intolérable de parler de ses projets architecturaux, il parlera donc de projets urbains. C'est le même contenu que Koolhaas (1992d) et Koolhaas (1992e).

Koolhaas, Rem. 1993c. « Rem Koolhaas – why I wrote *Delirious New York* and Other Dextual Strategies ». *ANY* 0. 42-43. Entretien avec Cynthia Davidson.

Koolhaas, Rem. 1993d. « Kunsthal, Rotterdam ». *Arch Plus* 117.

Koolhaas, Rem. 1993e. « Bigness, ovvero, Il problema della grande dimensione = Bigness, or, The problem of large ». *Domus* 764. 87-90.

Koolhaas, Rem. 1993f. « Kunsthal : Temporary Art Center ». *El Croquis* 53. 102-117.

Koolhaas, Rem. 1993g. « Finding Freedoms : conversations with Rem Koolhaas ». *El Croquis* 53. 6-31. Entrevue avec Alejandro Zaera-Polo.

Koolhaas, Rem. 1994a [1978]. *Delirious New York : a retroactive manifesto for Manhattan*. New York : Monacelli. Nouvelle édition avec des images plus petites.

Koolhaas, Rem. 1994b. « Negotiating the Void ». *Anyway*. Cambridge, Mass. : MIT Press.

Koolhaas, Rem. 1994c. « Rem Koolhaas - OMA: Kunsthal, Rotterdam, The Netherlands, 1992 ». *A+U* 287.

Koolhaas, Rem. 1994d. « Thinking Big : John Rajchman talks with Rem Koolhaas ». *Artforum* vol. 33 n. 4. Commentaires sur Matta-Clark et Fontana.

Koolhaas, Rem. 1994e. « La ville des architectes ». *Moniteur architecture AMC* 49. 34-36. Interview avec Odile Fillion.

Koolhaas, Rem. 1994f. « De ontplooiing van de architectuur: in gesprek met Rem Koolhaas ». *Architect* vol. 25, no.1. 16-39. Entrevue par Nikolaus Kuhnert, Philipp Oswalt, Alejandro Zaera Polo. Traduction de l'entrevue publiée dans *Arch+* 117.

Koolhaas, Rem. 1994g. « Japanese les = learning Japanese ». *Archis* 11/1994. 25-32. Extrait de *S,M,L,XL*.

- Koolhaas, Rem. 1994h. « « De architect i verplicht om een respectabel mens te zijn »: Rem Koolhaas over zijn boek S-M-L-XL = « The architect is obliged to be an honourable man » ». *Archis* 11/1994. 18-[24]. Interview avec Hans van Dijk.
- Koolhaas, Rem. 1994i. « Kunsthal ». *GSD news / Harvard University, Graduate School of Design* 1994 Winter-Spring. Le texte « classique » de présentation du projet, suivi d'un commentaire de Rafael Moneo n'ayant aucun rapport avec le projet.
- Koolhaas, Rem. 1994j. « Architecture and Globalization ». *GSD news / Harvard University, Graduate School of Design* 1994 Winter-Spring. 47-48. Extrait d'une conférence à Harvard University qui sera republié sous une forme condensée dans S,M,L,XL sous le titre « Globalization ».
- Koolhaas, Rem. 1994k. « A Conversation with Rem Koolhaas : Architecture at Remdom; The Blinkers that Make the Visionary ». Dans : *The Invisible in Architecture*. Londres : Academy Editions. Entrevue avec Ole Bouman et Roemer van Toorn.
- Koolhaas, Rem. 1994l. « What ever Happened to Urbanism? ». *Any* 9. 10-13.
- Koolhaas, Rem. 1994m. « The House that made Mies ». *Any* 1994 v.1, n.5. 14-15.
- Koolhaas, Rem. 1994n. *O.M.A. at MoMA : Rem Koolhaas and the Place of Public Architecture*. New York : Museum of Modern Art.
- Koolhaas, Rem [avec Mau, Bruce, à la conception graphique]. 1995a. *S,M,L,XL*. New York : Monacelli Press.
- Koolhaas, Rem. 1995b. « Atlanta, Paris, Singapore ». *Lotus International* 84. Entrevue avec Odile Fillion.
- Koolhaas, Rem. 1995c. « New Discipline ». *Arch Plus* 129/130. 114. Sur le travail des architectes Herzog et De Meuron.
- Koolhaas, Rem. 1995d. « S,M,L,XL, Under Construction ». *Anyplace*. Cambridge, Mass. : MIT Press.
- Koolhaas, Rem. 1995e. « L'art de l'ellipse: entretien avec Rem Koolhaas ». *Architecture d'aujourd'hui* 298. 88-107. Entrevue avec Françoise Fromont.

- Koolhaas, Rem. 1995f. « Rem Koolhaas : Towards a Cyberspatial Urban Terrain ». *Flash art international* vol. 28, no.182. [86]-90. Entrevue par Francesco Bonami.
- Koolhaas, Rem. 1996a. *Rem Koolhaas : Conversations with Students*. New York : Princeton Architectural Press.
- Koolhaas, Rem. 1996b. « Architecture and Globalization ». Dans : Saunders, William S. (éd.). *Reflections on architectural practices in the nineties*. New York : Princeton Architectural Press.
- Koolhaas, Rem. 1996c. « Interview : Rem Koolhaas ». Dans : Menu, Isabelle et Vermaudel, Frank (éd.). *Euralille : the making of a new city center*. Birkhäuser : Bâle.
- Koolhaas, Rem. 1996d. « Kunsthal ». *El Croquis* 79.
- Koolhaas, Rem. 1996e. « The Day After : a conversation with Rem Koolhaas ». *El Croquis* 79. Entrevue par Zaera-Polo, Alejandro.
- Koolhaas, Rem. 1996f. « No Grounds Against a Non-place » in Menu, Isabelle; Vermaudel, Frank (éd.). *Euralille : the making of a new city center*. Bâle : Birkhäuser. Réplique aux critiques adressées à Koolhaas au sujet du projet d'Euralille.
- Koolhaas, Rem. 1996g. « Rem Koolhaas in Conversation with George Baird ». *GSD News*, Summer 1996.
- Koolhaas, Rem. 1996h. « Une conversation avec Rem Koolhaas ». Dans : Fillion, Odile. *Yves Brunier : paysagiste*. Bordeaux : Arc-en-rêve. 89-90.
- Koolhaas, Rem. 1996i [1990a]. « Atlanta ». Dans *The idea of the city*. Middleton, Robin (éd.). Cambridge : MIT Press. « This volume has grown from a symposium ... held at the Architectural Association, London, in celebration of the life of Alvin Boyarsky, chairman of the AA School of Architecture from 1971 to 1990 » -- p. [2].
- Koolhaas, Rem. 1996j. « Understanding the New Urban Condition : the project on the city ». *GSD News*. 13-14. Présentation de Koolhaas suite à sa nomination comme professeur à Harvard.
- Koolhaas, Rem. 1996k. « From Bauhaus to Koolhaas ». *Wired* 4.07. Entrevue avec Heron, Katrina.

- Koolhaas, Rem. 1997a. « Eno/abling architecture ». Dans : Somol R.E. (éd.), *Autonomy and ideology : positioning an avant-garde in America*. New York : Monacelli. Confrontation ville-architecture dans des projets de l'avant-garde, le bâtiment des Nations-Unies, le Seagram Building, le Pan Am Building.
- Koolhaas, Rem. 1997b. « A Conversation with Rem Koolhaas ». Dans : Graafland, Arie; Haan, Jasper de. *The Critical Landscape*. Rotterdam : 010 Publishers. 218-236. Kunsthall, Lille, S,M,L,XL, Indonésie.
- Koolhaas, Rem. 1997c. « An Interview with Rem Koolhaas ». www.documenta.de. (26/11/2003). Interview par Tom Fecht, juin 1997 au Documenta X à Kassel.
- Koolhaas, Rem. 1997d. « MoMA Building Project Charette Koolhaas.htm ». www.moma.org. (26/11/2003). Texte de présentation pour le projet de concours pour le MoMA.
- Koolhaas, Rem. 1998a. « Rem Koolhaas: alla ricerca del nuovo modernismo = In search of the new modernism ». *Domus* 800. 38-41. Entrevue par Lootsma, Bart.
- Koolhaas, Rem. 1998b. « Jean-Paul Baïetto : 1940-1998 ». *Moniteur architecture AMC* 86. 47. Hommage posthume à Baïetto.
- Koolhaas, Rem. 1998c. « Pearl River Delta ». *Anyhow*. Cambridge, Mass. : MIT Press.
- Koolhaas, Rem. 1998d. « Doubletake? Review reviewed ». *AV monografias* 73. 28-29. Critique de la critique de Frampton relativement à l'Educatorium d'Utrecht.
- Koolhaas, Rem. 1998e. *Kunsthall Rotterdam*. Vitoria-Gasteiz : a+t ediciones. Texte en anglais et en hollandais. 28 p.
- Koolhaas, Rem; Jacques, Michel (éds.) 1998. *OMA – Rem Koolhaas : living, vivre, Leben*. Bordeaux : Arc-en-rêve. Projets résidentiels à Rotterdam, Saint-Cloud, Fukuoka, quelque part aux Pays-Bas et Bordeaux.
- Koolhaas, Rem. 1999a. « How Modern is Dutch Architecture ». Dans *Mart Stam's Trousers : stories from behind the scenes of dutch moralism*. Rotterdam : 010 Publishers. Texte d'abord publié en 1990, sous le titre « Hoe modern is Nederlandse architectuur ».

- Koolhaas, Rem. 1999b. « Spot Check : a Conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting ». *Assemblage* 40. 36-55.
- Koolhaas, Rem. 1999c. « Netherlands Embassy ». Dans : *Anytime*. Cambridge, Mass. : MIT Press.
- Koolhaas, Rem. 1999d. « Rem Koolhaas : Cultivating Urban Emptiness ». *Art Orbit* 4.
http://www.artnode.se/artorbit/issue4/i_koolhaas/i_koolhaas.html
 (21/11/2003). Interview par Obrist, Hans Ulrich, dans un magazine internet basé en Suède.
- Koolhaas, Rem [Office for Metropolitan Architecture]. 1999e. *Universal Building : OMA*. Pays-Bas.
- Koolhaas, Rem. 1999f. « Sounding the Century – Rem Koolhaas ». <http://www.bbc.co.uk/radio3/architecture/ram/akoolhaas.ram>
 (26/11/2003). Entrevue à la BBC, diffusée en octobre 1999.
- Koolhaas, Rem. 2000a. « From Lagos to Logos ». Dans : *Anymore*. Cambridge, Mass. : MIT Press.
- Koolhaas, Rem. 2000b. « La condition urbaine ». *La Presse*. Entretien par Maya Kandel.
- Koolhaas, Rem. 2000c. « Rem Koolhaas, 2000 ». *Index magazine* 25. Entrevue par Jennifer Sigler où Koolhaas parle de la course à pied, de la natation et des odeurs des gens.
- Koolhaas, Rem. 2000d [1999]. « Transformations ». *AMC : Le Moniteur Architecture* 109.
- Koolhaas, Rem. 2000e. « Junkspace ». *A+U : Architecture and Urbanism*. Special Issue : oma @work.a+u.
- Koolhaas, Rem. 2000f [1999]. « Bigness and Velocity ». *A+U : Architecture and urbanism*. Special Issue « OMA@work.a+u. ».
- Koolhaas, Rem. 2000g. « Transformations ». *A+U*, Special Issue « OMA@work.a+u. ».
- Koolhaas, Rem. 2000h. « Pearl River Delta ». Dans : Fort, Francine; Jacques, Michel (éd.). *Mutations*. Bordeaux : ACTAR.

- Koolhaas, Rem [Harvard Project on the City]. 2000i. « Lagos ». Dans : Fort, Francine; Jacques, Michel (éd.). *Mutations*. Bordeaux : ACTAR.
- Koolhaas, Rem [Harvard Project on the City]. 2000j. « Shopping ». Dans : Fort, Francine; Jacques, Michel (éd.). *Mutations*. Bordeaux : ACTAR.
- Koolhaas, Rem. 2000k. « Exploring the Unmaterial World ». *Wired* June 2000. Entrevue par Gary Wolf.
- Koolhaas, Rem. 2000l. « Jerusalem Ceremony Video ». <http://www.pritzkerprize.com/koolhaas.ram>. (26/11/2003).
- Koolhaas, Rem. 2000m. « El espacio basura: de la modernización y sus secuelas = Junkspace: modernization's fall-out ». *Arquitectura viva* 74. 23-31.
- Koolhaas, Rem. 2000n. « Junk-space ». *Arch plus* 149-150. 55-59.
- Koolhaas, Rem. 2000o. « Junkspace ». *Any* 27, feuille 7, côté A.
- Koolhaas, Rem. 2000p. « Branding - Signs, Symbols or Something else?: Charles Jencks in conversation with Rem Koolhaas ». *Architectural design* vol.70, no.6. [34]-41. Entrevue par Charles Jencks.
- Koolhaas, Rem. 2000q. « Kunsthal : Rotterdam, The Netherlands, 1992 ». *A+U* May 200 Special Issue. 216-223.
- Koolhaas, Rem. 2001a. « Junkspace ». *Domus* 833. 32-39.
- Koolhaas, Rem. 2001b. « Koolhaas on Shopping ». *Architectural research quarterly* vol. 5 n.3. 201-203. Entrevue.
- Koolhaas, Rem. 2001c. « Rem, do you know what this is? ». *Hunch* 3. 32-33. Extrait d'une conversation avec Hertzberger, Herman, au sujet d'un projet de MVRDV.
- Koolhaas, Rem. 2001d. « Miestakes ». Dans Lambert, Phyllis (éd.). *Mies in America*. CCA : Montréal. Analyse de projets de Mies.
- Koolhaas, Rem. 2001e. « Rem Koolhaas' Hard Capital ». Dans : *Brussels, capital of Europe : Final Report*. Analyse de Bruxelles.

- Koolhaas, Rem. 2001f. « Introduction ». Dans : Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas, Sze Tsung Leong (éd.), *Great Leap Forward: Project On The City 1*. Köln : Taschen.
- Koolhaas, Rem. 2001g. « Junkspace ». Dans : Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas, Sze Tsung Leong (éd.), *Harvard Design School Guide To Shopping: Project On The City 2*. Köln : Taschen.
- Koolhaas, Rem. 2001h [1992]. « Un rationalisme paradoxal ». Dans : Chaslin, François. *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*. Paris : Sens & Tonka.
- Koolhaas, Rem; Prada, Miuccia; et al. 2001. *Projects for Prada Part 1*. Milan : Fondazione Prada.
- Koolhaas, Rem. 2001. *Colours*. Bâle : Birkhauser.
- Koolhaas, Rem; Mau, Bruce. 2001. « Downsview Park ». *Lotus International* 109. 34-35. Texte d'intentions.
- Projectteams/OMA (éds.). 2001. *OMA 2001 Museum Projects*.
- Koolhaas, Rem. 2002a. « Lagos ». *Quaderns* 235. 25-39.
- Koolhaas, Rem. 2002b. « Preface ». Dans : Balmond, Cecil. *Informal*. New York : Prestel.
- Koolhaas, Rem. 2002c. « Junkspace ». *October* 100. 175-190.
- Koolhaas, Rem. 2002d. « Africa comes first : Lars Spuybroek meets Rem Koolhaas ». Dans : *Transurbanism*. Rotterdam : V2 Publishing; NAI Publishing.
- Koolhaas, Rem. 2002e. *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Marseille : Parenthèses. Nouvelle édition de Koolhaas (1978c).
- Koolhaas, Rem. 2002f. « Lagos ». 8.3.51.68/platform4/koolhaas.rm. Présentation du 19 mars 2002.
- Koolhaas, Rem. 2003a. « Delirious no more ». *Wired* 06 / 2003.

Koolhaas, Rem. 2003b. « Utopia? ». Conférence donnée le 4 octobre 2003 au IIT à Chicago. 216.47.135.65:8080/ramgen/encoder/koolhaas.rm. (26/11/2003).

Koolhaas, Rem. 2003c. « Oedipus Rem : an interview with Rem Koolhaas ». *Chicago Reader*, September 26, 2003 (aussi disponible à www.lynnbecker.com (26/11/2003)). Interview avec Lynn Becker.

Koolhaas, Rem. 2004. *Content*. Köln : Taschen.

Textes relatifs à Koolhaas (sélection)

Abrams, Janet; Huygens, Frédérique. 1989. « Delirious visions ». Dans : Sudjic, Deyan (éd.). *From Matt Black to Memphis and Back Again*. Londres : Architecture and technology Press. Critique du NDT.

Ahlava, Antti. 1999. « Kauhun arkkitehtuurin jälkeen = Beyond architecture of horror ». *Arkkitehti* vol.96, no.5. 18-25. Sur l'architecture de Herzog et De Meuron, Koolhaas et les textes de Vidler.

Arroyo, Eduardo. 1993. « ?Suenan los nómadas? Do nomads dream? ». *A+T* 2. 20-23.

Asensio Cerver, Francisco. 1997. *The Architecture of Museums*. New York : Arco.

Attali, Jean. 2000. « A Surpassing Mutation ». Dans : Fort, Francine; Jacques, Michel (éd.). *Mutations*. Bordeaux : ACTAR. Tentative de situer architecture et urbanisme, l'un par rapport à l'autre, en s'appuyant sur les théories de Koolhaas.

Attali, Jean. 2001. *Le plan et le détail*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon. Contient analyses du Kunsthal.

Auricoste, Isabelle. 1992. « Sur le travail d'Yves Brunier ». *Pages paysage* 4.

- Baird, Georges. 1977. « Les extrêmes qui se touchent ». *Architectural Design* vol. 47 no. 5.
- Baird, Georges. 2001. « OMA, "Neo-modern", and Modernity : George Baird in "conversation with the editors of Perspecta 32 » ». *Perspecta* 32. 28-37.
- Balmond, Cecil. 1993a. « Tecnologia: un forat negre? = Technology: the black hole ». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* 199. 86-98.
- Balmond, Cecil. 1993b. « Informelles Konstruieren ». *Arch Plus* 117. 59-71.
- Balmond, Cecil. 1997. « New structure and the iInformal ». *Architectural Design* 9/10.
- Balmond, Cecil. 1998. « New Structure and the Informal (recent projects by Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Peter Kulka and Ulrich König) ». *Lotus International* 98. 70-83.
- Balmond, Cecil. 2000. « Rencontre avec Cecil Balmond, ingénieur ». *Architecture d'aujourd'hui* 329.
- Balmond, Cecil. 2002. *Informal*. New York : Prestel.
- Barbieri, Umberto. 1985. « Dal ponte alla torre: un progetto di Rem Koolhaas, OMA = From the bridge to the tower: a project by Rem Koolhaas, OMA ». *Lotus international* 47. 124-135.
- Barbieri, Umberto. 1987. « Teatro di Danza, L'Aia ». *Domus* 689. 44-55.
- Berkel, Ben van; Bos, Caroline. 1998. « Formal manipulations : OMA's Educatorium ». *Archis* 1998/1. Critique de l'approche architecturale de Koolhaas.
- Berrizbeita, Anita; Pollak Linda. 1999. *Insideoutside : Between Architecture and Landscape*. Gloucester : Rockport. Contient un texte portant sur la Villa Dall'Ava.
- Betsky, Aaron. 2002. *Lignes d'horizon : l'architecture et son site*. Paris : Thames and Hudson.
- Betsky, Aaron. 2003. « Rem Koolhaas : the Fire of Manhattanism inside the iceberg of modernism ». Dans : Patteeuw, Véronique (éd.). *What is OMA?* Rotterdam : NAI Publishers.

- Blaisse, Petra. non-daté (n.d.). Texte sur le site de Blaisse.
www.insideoutside.nl (26/11/2003).
- Boissière, Olivier. 1988a. « Amsterdam, le IJ Plein de Rem Koolhaas et de l'OMA ». *Architecture d'aujourd'hui* 257.
- Boissière, Olivier. 1988b. « La Haye, le théâtre de danse ». *Architecture d'aujourd'hui* 257.
- Boosma, Koos. « Van individuelle dressuur naar collectief tijdverdrijf: renovatie van de Koepel in Arnhem ». *Architect* vol.17, no.5. 85-90.
- Bouman, Ole. 2000. « Double Irony » *Archis* 10/2000. 4-5.
- Bouman, Ole. 2001. « Pradafrica ». *Archis* 1/2001. 55-69.
- Buchanan, Peter. 1985. « Rotterdam Rationalists ». *Architectural review* 1055. 39-47.
- Buchanan, Peter. 1987. « Three Dutch architects ». *AA files* 16. 7-22.
- Buchanan, Peter. 1988. « Koolhaas Container ». *Architectural review* 1099. 32-39. Sur le NDT, appréciation de la pertinence de l'approche d'OMA pour ce projet.
- Buchanan, Peter. 1989. « Actualidad de una tierra artificial: nuevos movimientos en la tranquilidad holandesa ». *A & V* 19. 4-11.
- Buchanan, Peter. 1998. « Rotterdam y Rem ». *AV monografías* 73. 20-23.
- Campbell, R. 2002. « Rem to Earth : resistance is futile. Just keep shopping until everything is junked ». *Architectural Record* Vol. 190, no. 6. 56-58.
- Capezutto, Rita. « La città di Koolhaas = The city according to Koolhaas [Almere, Neth.] ». *Domus* 844. 30-43.
- Cauter, Lieven de. 1998. « The Forward Flight of Rem Koolhaas : on the Generic City ». *Archis* 4/1998. 28-34. Critique de la position de Koolhaas face à la ville contemporaine.
- Chaslin, François. 2001. *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*. Paris : Sens & Tonka. Contient une entrevue datant de 1992 et portant sur Euralille et une autre entrevue portant sur la ville contemporaine.

- Cho, Joseph. 2001. « *S,M,L,XL*, suivez le guide ». *Le Visiteur* 7.
- Choay, Françoise. 1985. « Critique ». *Princeton journal : Landscape* 1985, vol.2. 211-220.
- Cleef, Connie van. « Campus Landscape: Educatorium, Utrecht, the Netherlands ». *Architectural review* 1225. 50-53.
- Cohen, Jean-Louis. 1990. « Le rebelle rationel ou le propos urbain d'OMA ». Dans : Lucan, Jean (éd.). *OMA-Rem Koolhaas : pour une culture de la congestion*. Paris : Electa Moniteur.
- Colenbrander, Bernard. 1998. « The Big Coalition : OMA's Students ». *Archis* 1/1998.
- Colomina, Beatriz; Lleó, Blanca. 1998. « A Machine was its Heart : House in Floirac ». *Assemblage* 37. 36-45. Présentation subjective d'une visite du projet.
- Cornubert, Christophe. 1998. « The Educatorium Project ». *Domus* 800. Texte de présentation écrit par l'architecte chargé de projet.
- Crary, Johnattan. 1994. « Notes on Koolhaas+Modernization ». *ANY* 9. 14-15.
- Curtis, William J.R. 1996 [3eme édition]. *Modern architecture since 1900*. Londres : Phaïdon. Contient quelques courtes remarques à propos de projets d'OMA.
- Curtis, William R. 1998. « Synthetische landschappen, hellende vloeren: het VPRO-gebouw en het Educatorium: een nabeschouwing = Synthetic landscapes and sloping floors: the Villa VPRO and the Educatorium reconsidered ». *Archis* 9/1998. 22-27. Comparaison des deux bâtiments.
- Damen, Helen. « Bouw Kunsthall gestart ». *Architect* vol.21, no.7-8. 9.
- Damisch, Hubert. 1987. « Cadavre exquis ». *AMC* 18.
- Damisch, Hubert. 1990. « Le transfert Manhattan ». Dans : Lucan, Jean (éd.). *OMA-Rem Koolhaas : pour une culture de la congestion*. Paris : Electa Moniteur.
- Davidson, Cynthia. 1997. « Koolhaas and the Kunsthall : History Lesions ». *ANY* 21. 36-41.

- Dederer, Claire. 2003. « Rem readings ». *The New York Times Magazine*, may 18 2003 / Section 6. 18-22. Sur la bibliothèque de Seattle, alors en construction.
- Degioanni, Jacques-Franck. 1995. « Le grain du béton ». *Architecture d'aujourd'hui* 301. 120-121.
- Didelon, Valéry. 2001. « La conspiration du réel ». *Le visiteur* 7.
- Didelon, Valéry. 2001b. « Pays-Bas : une avant-garde pour le meilleur et pour le pire ». *Werk; bauen+wohen* 10.
- Dijk, Hans van. 1982. « Rem Koolhaas Architectonic Scenarios and Urban Interpretations ». *Dutch art + architecture today* 12. 205-227.
- Dijk, Hans van. 1988a. « Ambitie op zoek naaren kritische massa ». *Archis* 4/1988. 36-43. Sur le NDT.
- Dijk, Hans van. 1988b. « Zes architecturen op zoek naar een opdrachtgever: de ontwerpen voor het Nederlands Architectuurinstituut ». *Archis* 7/1988. 8-21.
- Dijk, Hans van. 1993a. « Le Kunsthall de Rotterdam, un laboratoire de l'architecture métropolitaine ». *AMC* 39.
- Dijk, Hans van. 1993b. « Principles of metropolitan architecture ». *Archis* 1/93.
- Dijk, Hans van. 1993c. « Prinzipien metropolitaner Architektur : OMAs Kunsthalle in Rotterdam ». *Bauwelt* vol.84, no. 46. 2491-2497.
- Dijk, Hans van. 1998. « Utrecht : Rem Koolhaas' ground-breaking Educatorium ». *Architecture today* 87. 14-17.
- Donzel, Catherine. 1998. *New museums*. Paris : Telleri.
- Doutriaux, Emmanuel. 1993. « Le Kunsthall de Rotterdam ». *Architecture d'Aujourd'hui* 285. 6-14.
- Dovey, Kim; Dickson, Scott. 2002. « Architecture and Freedom ? : programmatic innovation in the work of Koolhaas/OMA ». *Journal of Architectural Education* vol. 56 no. 1. Analyse de l'Educatorium et de la Maison à Bordeaux, utilisant la syntaxe spatiale.

- Emery, Marc. 1989. « Puritaine banalité ». *Architecture intérieure* créé 228. 98-103.
- Emery, Marc. 1999. « Maison à Floirac, Gironde : Rem Koolhaas, OMA ». *Architecture d'Aujourd'hui* 320.
- Enwezor, Okwui. 2003. *Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture*. Rotterdam : NAI Publishers.
- Fillion, Odile. 1996. *Yves Brunier : paysagiste*. Bordeaux : Arc-en-rêve.
- Fisher, Thomas. 1989. « In the Dutch tradition ». *Progressive architecture* vol.70, no.13. 86-89.
- Fisher, Thomas. 1990. « Rem Koolhaas and the Office of [sic] Metropolitan Architecture explore the arbitrariness of form in these three recent projects ». *Progressive architecture* 1990 vol.71, no.4. 123-125.
- Fortier, Bruno. 1999. « Dimenticare Koolhaas? ». *Casabella* 667. 4-9.
- Foster, Hal. 2001. « Bigness ». *London review of Books*. vol. 23, no. 23.
Critique des ouvrages produits par le Harvard Project on the City.
- Frampton Kenneth. 1977. « Two or Three Things I Know About Them : a Note on Manhattanism ». *Architectural Design*. vol. 47, no. 5.
- Frampton, Kenneth. 1993. « Rem Koolhaas, Kunsthall a Rotterdam ». *Domus* 747. 38-47.
- Frampton, Kenneth. 1998. « OMA, the Legacy of Leonidov ». *AV monografias* 73. 24-27.
- Garcias, Jean-Claude. 1996. « Koolhaas et le sublime ». *Architecture d'Aujourd'hui* 304. Critique de *S,M,L,XL*.
- Gilbert, Dennis. 1993. « Popular Culture ». *Blueprint* 93. Sur le Kunsthall.
- Giovannini, Joseph. 1993. « Kunsthall ». *Architecture* vol.82, no. 9. 86-89.
- Goldberger, Paul. 2002. « High-tech Emporiums - Prada and Toys R Us have much in common ». *New Yorker*, no. du 2002-03-25.

- Goldhagen, Sarah Williams. 2002. « Kool Houses, Kold Cities : As an architect, Rem Koolhaas is inspired. As an urban planner, he's irresponsible ». *The American Prospect* vol. 13 no. 11, June 17, 2002 .
- Graafland, Arie. 1999. « Of Rhizomes, Trees and the IJ-Oevers ». *Assemblage* 38. 28-41.
- Guilheux, Alain. « L'architecture est un dispositif ». *Moniteur architecture AMC* 95. 52-55. Comparaison de bâtiments de Nouvel, Tschumi et Koolhaas.
- Heuvel, Dirk van den. 1997. « Liquid City. Frozen Voids : On the Ideology of Emptiness », dans Kural, R. (éd.) *Metropolis 'on the verge of the 21st century*. Copenhagen : Royal Danish academy of fine arts. Sur le vide à Rotterdam.
- Heynen, Hilde. 1999. *Architecture and modernity*. Cambridge : MIT Press. Contient une analyse du projet du Sea Terminal à Zeebrugge.
- Hoshino, Fumihori. 1995. « Kunsthal ». dans *Kenchiku Bunko* vol. 50, no. 579 (« OMA : A-Z »). 74-85.
- Ibelings, Hans. 1993. « Una machinna espositiva per la città : Rem Koolhaas a Rotterdam ». *Abitare* 317. 189-197. Sur le Kunsthal.
- Ibelings, Hans. 1997. *Americanism : Dutch architecture and the Transatlantic model*. NAI Publishers : Rotterdam. Contient un texte sur le séjour états-unien de Koolhaas.
- Ibelings, Hans. 1998. *Supermodernism : Architecture in the Age of Globalization*. Rotterdam : Nai Publishers.
- Ibelings, Hans. « Landscaping the Museum Interior ». *Werk, bauen und Wohnen* 2000 mar. n. 3. 30-37.
- Ibelings, Hans (ed.). 2000. *The Artificial Landscape Contemporary Architecture, Urbanism and Landscape Architecture in the Netherlands*. Rotterdam : Nai Publisher.
- Ingersoll, Richard. 1994. « Rem Koolhaas e l'ironia ». *Casabella* vol. 58, no. 610. 16-19. Critique du Kunsthal.
- Ito, Toyo. 1993. « A Machine for Manufacturing Fantasy ». *Bauwelt* 46.

- Jacob, Justice. 2001. *Pearce v. Owe Arup Partnership*. Case No: HC 1996 06040.
www.ewi.org.uk/files/Pearce%20v%20Ove%20Arup%20Partnership.doc
 c. Jugement favorable à Koolhaas, Arup et la Ville de Rotterdam, qui les innocentent de tout plagiat relativement à la conception du Kunsthal de Rotterdam.
- Jameson, Fredric. 1992. « Envelopes and Enclaves : the Space of Post-civil society ». *Assemblage* 17. 30-37. Entrevue par Speaks, Micheal.
- Jencks, Charles. 1989. « Deconstruction : the Pleasure of Absence ». Dans : *Deconstructivism*. New York : Rizzoli.
- Jencks, Charles. 1994. « 39 Steps to Surfing or the Trajectory of Rem Koolhaas ». *Any* 9. 41-45,
- Jencks, Charles. 2002. *The New Paradigm in Architecture : the Language of Postmodernism*. New Haven : Yale University Press.
- Jolles, Allard. 2002. « Shopping with Rem ». www.classic.archined.nl/news/0202/shopping_eng.html (26/11/2003).
- Jones, Will. 2002. « The Clash ». *World Architecture* 102.
- Jonhson, Philip; Wigley, Marc. 1988. *Deconstructivist architecture*. New York : MoMA. Présentation des Boompjes Tower Slab.
- Kipnis, Jeffrey. 1996. « Recent Koolhaas ». *El Croquis* 79. Où l'auteur propose que « More importantly, one and only one cultural aim drives the work (...) : to discover what, real instrumental collaborations, can be effected between architecture and freedom ».
- Kipnis, Jeffrey. 2001. *Perfect Acts of Architecture*. New York : MoMA.
 Contient les illustrations originales du concours Exodus (série complète et en couleur).
- Kwinter, Sanford. « The Building, the Book and the New Pastoralism ». *Any* 9. 16. Sur les théories urbaines de Koolhaas.
- Kwinter, Sanford. 1993. « The Reinvention of Geometry ». *Arch Plus* 117.
- Lefaivre, Liane. 1989. « Dirty Realism in European Architecture Today : Making the Stone Stony ». *Design book review* 17.

- Leupen, Bernard. 1989. *IJ-plein, Amsterdam : een speurtocht naar nieuwe compositorische middelen : Rem Koolhaas, Office for Metropolitan Architecture*. Rotterdam : Uitgeverij 010.
- Loo, Stephen. 2001. « Belonging and Time: technology, Heidegger's 'Event of Appropriation,' and new Dutch architecture ». *Architectural theory review: journal of the Department of Architecture, the University of Sydney* 2001 vol. 6, no.2. 40-55.
- Lootsma, Bart. 1999. « Now Switch off the Sound and Reverse the Film... Koolhaas, Constant, and Dutch Culture in the 1960s ». *Hunch: the Berlage Institute report* 1. 152-173. Sur le journalisme pratiqué par Koolhaas : il écrivait surtout dans une chronique intitulée « People, animals and things ». Il excellait à inventer les détails les plus improbables. Aussi sur sa carrière cinématographique.
- Lootsma, Bart. 2000a. « The New Landscape ». Dans : Fort, Francine; Jacques, Michel (éd.). *Mutations*. Bordeaux : ACTAR.
- Lootsma, Bart. 2000b. « Shenzhen Model City : Oooh nooo, Shenzhen is model city ». *Archis* 6/2000.
- Lootsma, Bart. 2000c. *Superdutch*. New York : Princeton architectural Press.
- Lootsma, Bart; Graaf, Jan de. 1993. « In dienst van de ervaring : Kunsthall van OMA in Rotterdam ». *de Architect*. 1993. no. 1.
- Lubow, Arthur. 2000. « Rem Koolhaas Builds : The World's most Influential Architectural Mind Finally has Something to Show for it ». *The New York Times Sunday Magazine*, 9 juillet 2000.
- Lucan, Jacques. 1990a. « L'architecte de la vie moderne ». Dans : Lucan, Jean (éd.). *OMA-Rem Koolhaas : pour une culture de la congestion*. Paris : Electa Moniteur.
- Lucan, Jean (éd.). 1990b. *OMA-Rem Koolhaas : pour une culture de la congestion*. Paris : Electa Moniteur.
- Lucan, Jacques. 1992a. « Rem Koolhaas: Villa Dall'Ava, Parigi ». *Domus* 736. 25-35.
- Lucan, Jacques. 1992b. « La Villa Dall'Ava, construction moderne ». *Le moniteur architecture -AMC* 28.

- Lucan, Jacques. 1995. « The Voluntary Prisoners of Architecture ». *Domus* 774. Sur le Grand Palais et son isolation du reste du monde.
- Lucan, Jacques. 1998. « OMA-Rem Koolhaas: une maison à Bordeaux ». *Moniteur architecture AMC* 91. 58-73.
- Lucan, Jacques. 2000. « La théorie architecturale à l'épreuve du pluralisme ». *Matières* vol.4. 54-66. De l'asymétrie et de la soumission dans le travail de Koolhaas.
- Lund, Irene Amanti ; Aureli, Pier Vittorio. 2002. « From Nothingness to Nothing at All: an Answer to Rem Koolhaas ». *Hunch: the Berlage Institute report* no. 4. 142-145.
- Luscombe, Belinda. 1996. « Making a Splash : Rem Koolhaas Shows what can Happen when a Visionary Finally gets to put a Buidling or Two ». *Time Magazine* April 8 1996. Vol. 147, no. 15.
- Macnair, Andrew. 1994. « Marathon ». *A + U: architecture and urbanism* 1994 Aug., n.8(287), p.108-143. Sur le Kunsthal.
- Malevitch, Kasimir. 1971. *Essays on Art : 1915-1933*. New York : G. Wittenborn
- Martin, Louis. 1994. *Architectural Theory after 1968 : Analysis of the Works of Rem Koolhaas and Bernard Tschumi*. Inédit. Mémoire de maîtrise. MIT. 294 p. Disponible à la bibliothèque du CCA.
- Mattern, Shannon. 2003. « Just how Public is the Seattle Library? : Publicity, Posturing and Politics in Public Design ». *Journal of Architectural Education* 57 : 1.
- Melet, Ed. 1993. « De Perfecte Wanorde : Detaillering en Constructie KunstHAL ». *de Architect*. 1993. no. 1. 34-37.
- Melet, Ed. 2002. « OMA : from no Detail to NO-Detail ». Dans : *The architectural detail : dutch architects visualize their concepts*. Rotterdam : Nai Publishers.
- Menu, Isabelle; Vermaudel, Frank (sous la dir. de). 1996. *Euralille : poser, exposer*. Lille : Espace croisé.
- Merwood, Joanna. 1997. « Dieci progetti per il Moma = Ten projects for the MoMA ». *Lotus international* 95. 27-45.

- Metz, Tracy. 1993. « Show Piece ». *Architectural Record* vol. 181, no. 3. 66-73. Sur le Kunsthall.
- Michel, Florence. 1992. « Koolhaas ». *Architecture intérieure créée* 252. 100-107. Images originales du Kunsthall.
- Milgrom, Melissa. 2001. « OMA Earth Mother : Petra Blaisse makes curtains and gardens to temper the Koolhaas chill ». *Metropolis* avril 2001. Entrevue avec Petra Blaisse.
- Moore, Ronan. 2002. « The Reinvention of Shopping ». *Domus* 845. 30-45. Les modernistes n'engagent pas le magasinage, ils n'engagent donc pas non plus la réalité du monde contemporain.
- Moussette, Michel. 2004b. « "Do we Need a Canopy for Rain": interior-exterior relationships in the Kunsthall ». *Architectural Research Quarterly* 7/3+4.
- Moos, Stanislaus von. 1988. « Dutch Group Portrait ». *A+U* 217. Analyse du projet pour l'Hôtel de ville de La Haye à partir de notions anthropomorphiques.
- Muschamp, Herbert. 1999. « The Premiere of a Koolhaas Fantasy ». *The New York Times*. 08/04/99. B1. Description du Second Stage Theater. 8th avenue/43d Street.
- Muschamp, Herbert. 2001. « Rem Koolhaas: Imaginative Leaps Into the Real World ». *The New York Times*. February 25, 2001.
- Neumeyer, Fritz. 1990. « OMA's Berlin : the polemic island in the city » *Assemblage* 11. 37-54. De différents projets d'OMA à Berlin.
- Non-signé (n.s.). 1993. « La Kunsthall di Rem Koolhaas – O.M.A. a Rotterdam ». *Casabella* 599. 22. Annonce de l'ouverture du musée.
- n.s. 1995. « Façade aléatoire à Lille, vitrine en éclats de glace ». *Architecture d'Aujourd'hui* 298. 122-123.
- n.s. 2002. « Towards a Museum of the 21st Century ». *A+U*. no. 376.
- Noviant, P.; Vayssière, B. 1984. « Rem Koolhaas : entre l'indétermination et la foi ». *AMC* 6. 30-31. Résumé de l'entrevue, Koolhaas (1984b) et commentaires.

- Ockman Joan. 2002. « The YES man ». *Architecture* vol. 91, no.3. 76-79.
Koolhaas est-il cynique? De quel côté est-il?
- Pollak, Linda. 1996. « Questions of Scale: research on three OMA buildings ». *GSD news / Harvard University. Graduate School of Design* 1996 Winter-Spring. 55-57. D'un voyage d'études de cinq jours pendant lequel cinq étudiants ont visité le Kunsthall, la Villa Dall'Ava et le Grand Palais.
- Polony, Stefan. 1993. « Interpreting the Supporting Structures of Architecture ». *Lotus International* 79. 78-87. Où l'auteur rapporte de mémoire une conversation avec Koolhaas au sujet de la structure du NDT.
- Porphyros, Demetrios. 1977. « Pandora's Box : an essay on metropolitan portraits ». *Architectural Design*. vol.47, no. 5.
- Puglisi, Luigi Prestinenza. 1997. *Rem Koolhaas : trasparenze metropolitane*. Avec une section analysant le premier projet du Kunsthall, en pp. 50-59.
- Reinhold, Martin. 2003. « Shopping in Silence at IIT ». *ai : architecture et idées* vol. 3, no. 1. Critique des position intellectuelles de Koolhaas.
- Riley, Terence. 1996. « Chute libre ». *Architecture d'Aujourd'hui* 304. 57-58. Critique de *S,M,L,XL*.
- Riley, Terence. 1998. « Preface ». Dans : *Imagining the future of the Museum of Modern Art*. New York : Museum of Modern Art : Distribué par H.N. Abrams.
- Riley, Terence. 1999. *The Un-private House*. New York : MOMA. Produit dans le cadre d'une exposition au MoMA. Montre l'évolution de la maison depuis le XVIIe siècle vers une plus grande perméabilité. Analyse de la Maison à Bordeaux.
- Robert, Jean-Paul. 1996. « Quelque part aux Pays-Bas ». *Architecture d'Aujourd'hui* 304. 78-93. Sur les trois maisons incluses dans la Dutch House.
- Rocca, Alessandro. 1999. *Educatorium a Utrecht*. Florence : Alinea.
- Roddermund, Janny. 2000. *Educatorium : Office for Metropolitan architecture*. Utrecht : University of Utrecht.

- Ryan, Joseph. 1988. « The Contemporary City ». *GSD News*, Spring 1988.
Résumé d'une conférence de Koolhaas à Harvard où il est question du
NDT et de l'Hôtel de Ville de La Haie.
- Rykwert, Joseph. 1992. « America sogna Europa. Europa sogna America ». *Casabella* vol. 56, no.586-587. 32-35, 117.
- Sadin, Éric. 2002. « La fondation Guggenheim joue le jeu à Las Vegas ». *Architecture d'Aujourd'hui* 339. 104-111.
- Sainz, Jorge. 1993. « Rampas junto al digue : salas de exposiciones temporales, Rotterdam ». *A&V* 39. 78-85. Courte critique du Kunsthall.
- Saunders, William S. 1997. « Rem Koolhaas's Writing on the City : Poetic Perception and Gnostic Fantasy ». *Journal of Architectural Education* vol. 51 n. 1. 61-71. Analyse formelle de l'écriture de Koolhaas et de ses techniques littéraires.
- Schilperoord, Joop. 1987. « Konstruieren: Dimensionierung und Detaillierung eines Schalendaches am Stationsplein in Rotterdam ». *Deutsche Bauzeitung* vol.121, no.10. 48-58.
- Schneider, Sabine. 1992. « Kunsthalle in Rotterdam ». *Baumeister* vol. 89, no. 11. 40-45. Des différents types de transparence employés au Kunsthall.
- Sennett, Richard. 1996. « The Dialectics of Scale ». *GSD News* Summer 1996. Critique de *S,M,L,XL*.
- Sinning, Heike. 2000. *More is more*. Berlin : Wasmuth. Contient une analyse du Kunsthall.
- Somol, R.E. 1994. « The Camp of the New ». *ANY* 9.
- Speaks, Michael. 1997. « Just there Modernism ». Dans : *Nine + One: Ten Young Dutch Architectural Office*. Rotterdam : NAI Publishers. 18-25.
- Speaks, Micheal. 1999a. « The Singularity of OMA ». *ANY* 24. 44-51. Regard sur OMA à partir du projet pour le Campus du IIT.
- Speaks, Micheal. 1999b. « It's out there...The formal limits of the American avant-garde ». *Architectural Design profile* 133 (« Hypersurface Architecture »).

- Speaks, Micheal. 2000. « Rem Koolhaas and OMA Lead the Dutch onto New Turf ». *Architectural record* vol.188, no.7. 92-95, 97, 99.
- Stanton, Micheal. 1999. « Matters of Size ». *Archis* 12/1999.
- Steele, James. 1997. *Architecture today*. Londres : Phaïdon. Contient une section sur le Kunsthall.
- Sudjic, Deyan. 1992[?]. « The Museum as Megastar ». *The Observer*[?]. Article paru à la suite de l'ouverture du Kunsthall.
- Sudjic, Deyan. 2001. « Koolhaas and the Gang; the brand plays on ». *The Observer*. Sunday March 25, 2001
- Sudjic, Deyan. 2002a. « Take a Bow, Mr Balmond : Koolhaas and Libeskind could never bring their visions to life without the unsung talents of engineers ». *The Observer*, Sunday October 27, 2002.
- Sudjic, Deyan. 2002b. « Críticas y compromisos: Rem Koolhaas, la revolución ambigua ». *Arquitectura viva* 83. 34-35.
- Tabet, Marco. 1996. *La terrifiante beauté de la beauté : naturalisme et abstraction dans l'architecture de Jean Nouvel et Rem Koolhaas*. Paris : Sens & Tonka.
- Toorn, Roemer van. 1995. « Architecture against Architecture : Radical criticism within the society of the spectacle ». Dans : *Film and architecture* 2. Graz. Catalogue.
- Toorn, Roemer van. 1997. « Fresh Conservatism : Landscapes of normality ». <http://www.berlage-institute.nl/1ABOUT/1index.html>. (26/11/2003).
- Toorn, Roemer van. 2002a. « Revenge of the Clones ». Dans : Anne Hoogewoning, Roemer van Toorn, Piet Vollaard and Arthur Wortmann (éds.) *Architecture Yearbook, 2000 – 2001*. Rotterdam : Nai publishers. Fait suite à Koolhaas (2001c).
- Toorn, Roemer van . 2002b. « Dirty Details » dans Hadid, Zaha et Schumacher, Patrick (éd.), *Latent utopias - Experiments within Contemporary Architecture*. New York : Springer Verlag.
- Vallée, Marie-Josèphe. 2003. « Abstraction et figuration dans l'oeuvre de Rem Koolhaas ». Inédit. Mémoire de maîtrise, Faculté de l'Aménagement.

Université de Montréal. Disponible à la bibliothèque de l'Aménagement.

- Vanreusel, Jef . 1990. « La città e il suo fiume = The city and its river ». *Arca* 44. 32-43. Contient une section sur Rotterdam.
- Vanstiphout, Wouter. 1998. « Rockbottom : villa by OMA ». *Harvard design magazine*. Summer 1998. 66-70. Sur la Maison à Bordeaux.
- Vermeulen, Paul. 1995. « The Terrible Beauty of the Twentieth Century : a portrait of Rem Koolhaas ». Dans : *The Low countries : arts and society in Flanders and the Netherlands : a yearbook (1994-1995)*.
- Verwijnen, Jan. « Rem Koolhaas ja Office for Metropolitan Architecture OMA = About Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture ». *Arkkitehti* vol. 85, no.5. 30-43.
- Vidler, Anthony. 1982. « The Ironies of the Metropolis : notes on the work of OMA ». *Skyline*, May 1982. Analyse des projets de *Delirious New York* et du Panopticon d'Arnhem.
- Vidler, Anthony. 1992. *The Architectural Uncanny*. Cambridge : MIT. Comprend une analyse du projet de la TGB.
- Vine, Richard. 1995. « Post-delirium: in MOMA's traveling show, Rem Koolhaas - once a champion of urban sociability - emerges as one of the master planners of Europe's new corporate gigantism ». *Art in America* vol.83, no.4. 35-39, 41.
- Vollard, Piet. 2001. « Koolhaas's Blind Spot » www.classic.archined.nl. (26/11/2003). « This column appeared in *Cobouw* on 16-03-01 ».
- Welsh, John. 1989. « Double Dutch ». *Building Design* 964. 18-21, 24. Dessins du Kunsthall.
- Wislocki, Peter. « The Sloping Floors of Holland's Cutting Edge: Educatorium, Utrecht ». *World architecture* 69. 82-84.
- Wortmann, Arthur. 1993a. « Mystifikation af metropolis: tendenser i OMA's seneste arkitektur = Mystification of the Metropolis : current issues in the work of OMA ». *Skala* no. 28. 18-27. Critique du Kunsthall.
- Wortmann, Arthur. 1993b. « The Museum park, Rotterdam : an arbitrary selection of prestige projects ». *Archis* 1/93. Historique détaillé du

processus qui a mené à la création du parc. Paru aussi, mais en allemand, dans *Bauwelt* 1993 Dec.3, vol.84, no.46.

Wortmann, Arthur. 1993c. « The Stedelijk Museum : développer allure or underground art ». *Archis* 2/93. Critique des projets de concours, entre autres de Venturi et Koolhaas.

Zaaijer, Ar. 1999. « Managing the Unpredictable : the history of the Uithof of Utrecht ». *Archis* 1/1999.

Zaera Polo, Alejandro. 1993. « OMA 1986-1991 : Notes for a topographic survey ». *El Croquis* 53. 32-51. Sur les aspects théoriques de la démarche de Koolhaas.

Bibliographie générale

Anderson, Stanford (éd.). 1986. *On Streets*. Cambridge : MIT Press.

Ando, Tadao. 1978. « The Wall as Territorial Delimitation ». *Japan Architect*, Juin 1978.

Augoyard, Jean-François. 1979. *Pas à pas : Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Paris : Seuil.

Bachelard, G. 1957. *Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France.

Banham, Reyner. 1960. *Theory and Design in the First Machine Age*. Londres : Architectural Press.

Banham, Reyner. 1966. *The new Brutalism : ethic or aesthetic*. New York : Reinhold.

Banham, Reyner. 1969. *The Architecture of the Well-tempered Environment*. Londres : Penguin.

Beckett, Samuel. 1952. *En attendant Godote*. Paris : Minuit.

- Beckett, Samuel. 1985. *Samuel Beckett : the complete dramatic works*. Londres : Faber and Faber.
- Bednar, Micheal. 1989. *Interior Pedestrian Places*. New-York : Watson.
- Benjamin, Walter. 1989. *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*. Paris : du Cerf.
- Bergdoll, Barry. 2001. « The Nature of Mies's Space ». Dans : Riley, T. et Bergdoll, B. (éds.). *Mies in Berlin*. New York : MoMA.
- Bernardi, Philippe. 1995. *Métiers du bâtiment et techniques de construction à Aix-en-Provence, à la fin de l'époque gothique (1400-1550)*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence
- Bernhardt, Uwe. 2002. *Le Corbusier et le projet de la modernité : la rupture avec l'intériorité*. Paris : L'Harmattan.
- Berque, Augustin. 1982. *L'espace au Japon*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Biasi, Pierre-Marc de. 2000a. *La génétique des textes*. Paris : Nathan.
- Biasi, Pierre-Marc de. 2000b. Dans : Biasi, Pierre-Marc de; Legault, R. (éds.). *La génétique des textes*. Paris : Jean-Michel Place
- Bilodeau, Denis; Lachapelle, Jacques; et Zeppetelli, L. 1997. *Architecture-limite*. Inédit. Disponible à la Bibliothèque de la Faculté de l'Aménagement, U. de Montréal.
- Borden, Iain. 2000. « Thick Edge : architectural boundaries in the postmodern metropolis ». Dans : Borden, I.; Rendell, J. (éds.). *Intersections : architectural histories and critical theories*. Londres : Routledge.
- Bourdieu, Pierre. 1979. « The Kabyle House or the world reversed ». Dans : *Algeria 1960*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Boyer, M. Christine. 1983. *Dreaming the Rational City : the myth of American city planning*. Cambridge : MIT Press.
- Brenner, Neil. 1998. « Between Fixity and Motion : accumulation, territorial organization and the historical geography of spatial scales ». *Environment and planning D : Society and space*. vol. 16. 459-481.

- Çelik, Zeynep *et al* (éd.). 1994. *Streets : critical perspectives on public space*. Berkeley : University of California Press.
- Certeau, Michel de. 1980. *L'invention du quotidien*. Paris : UGE.
- Chelkoff, Grégoire; Thibaud, Jean-Paul. 1992. « L'espace public, modes sensibles ». *Annales de la recherche urbaine*. no.57-58.
- Chi, Lili. 1999. « Boundary Studies » *Journal of architectural Education*, vol. 53 n. 2.
- Choi, Y.K. 1999. « The Morphology and Exploration in Museum Layout ». *Environment and Planning B : Planning and Design*. 1999, vol. 26. 241-250.
- Colomina, Beatriz. 1988. « On Adolf Loos and Joseph Hofman : architecture in the age of mechanical reproduction ». Dans : Risselblads, M. (ed.). *Raumplan vrs. plan-libre*. New York : Rizzoli.
- Colomina, Beatriz. 1992. « The Split Wall : domestic voyeurism ». Dans : Colomina, B. (éd.) *Sexuality and space*. Princeton Architectural Press.
- Colomina, Beatriz. 1994. *Privacy and Publicity : modern architecture and mass media*. Cambridge : MIT Press.
- Colquhoun, Alan. 1981. *Recueil d'essais critiques : architecture moderne et changement historique*. Paris : Mardaga.
- Cooper, Gail. 1998. *Air Conditioning America : Engineers and the Controlled Environment, 1900-1960*. John Hopkins U. Press.
- Corbin, Alain. 1988. *Le territoire du vide*. Paris : Aubier.
- Cornell, Elias. 1997. « Going Inside Architecture : a tentative synopsis for the history of the interior ». *Architectural History* 40.
- Cronon, William. 1983. *Changes in the land : Indians, colonists, and the ecology of New-England*. New-York : Hill and Wang.
- Dal Co, Francesco. 1981. « Notes Concerning the Phenomenology of the Limit in Architecture ». *Opposition* 23.
- Dali, Salvador. 1930. *La femme invisible*. Paris : Éditions surréalistes.

- Dali, Salvador. 1963. *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet*. Paris : Pauvert.
- Dali, Salvador. 1970. *Dali by Dali*. New York : Abrams.
- Damisch, Hubert. 1982. « The Museum Device : notes on institutional changes ». *Lotus* 35.
- Davis, Mike. 1990. *City of Quartz*. New York : Verso.
- Dear, Micheal. 2000. *The Postmodern Urban Condition*. Oxford: Blackwell.
- Debord, Guy. 1989 [1971]. *La société du spectacle*. Paris : Lebovici.
- Deleuze Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris : Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1988. *Le pli : Leibniz et le baroque*. Paris : Minuit.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1975. *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris : Minuit.
- Descamps, C. (éd.). 1991. *Frontières et limites*. Paris : Éditions du Centre Georges-Pompidou.
- Donadieu, Pierre. 1998. *Campagnes urbaines*. Arles : Actes Sud.
- Donnen, Hastings; Wilson, Thomas (eds). 1994. *Border Approaches : anthropological perspectives on frontiers*. Boston : U. Press of America.
- Dovey, Kim. 1999. *Framing Places : mediating power in built form*. New York : Routledge.
- Durand, Gilbert. 1969. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas.
- Eco Umberto. 1985. *Apostille au nom de la rose*. Paris : Biblio/Essais.
- Eco, Umberto. 1992. *Les limites de l'interprétation*. Paris.
- Eisenman, Peter. 1987. « Misreading ». Dans : *Houses of Cards*. New York : Oxford University Press
- Faegne, Torvald. 1979. *Tents : Architecture of the Nomads*. New-York : Doubleday.
- Ford, Larry R. 2000. *The Space Between Buildings*. Baltimore : John Hopkins University Press.

- Forty, Adrian. 2000. *Words and Buildings : a Vocabulary of Modern Architecture*. Londres : Thames and Hudson.
- Foster, Hal. 1996. *The Return of the Real : the Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge : MIT Press.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveillance et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard.
- Foucault, Michel. 1984 [1967]. « Des espaces autres ». *AMC* 5.
- Frampton, Kenneth. 1983. *Modern Architecture 1920-1945*. Tokyo : Rizzoli.
- Frampton, Kenneth. 1985 [1980]. *Histoire critique de l'architecture moderne*. Paris : Sers. Traduit de l'anglais par Renée Roussio.
- Frampton, Kenneth. 1987. « Pour un régionalisme critique et une architecture de résistance ». *Critique*. janvier-février 1987. Tome 43, no. 476-477.
- Freitas, Ricardo F. 1996. *Centres commerciaux : îles urbaines de la postmodernité*. Paris : Harmattan.
- Geist, J. F. 1983. *Arcades : The History of a Building Type*. Cambridge : MIT Press.
- Giedion, Siegfried. 1968 [1941]. *Espace, temps, architecture : la naissance d'une nouvelle tradition*. Bruxelles : La Connaissance.
- Giedion, Sigfried. 1971. *Architecture and the Phenomena of Transition : the Three Space Conceptions in Architecture*. Cambridge : Harvard University Press.
- Glassie, Henry. 1984 « Vernacular Architecture and Society ». *Material Culture* 16:5-24
- Groak, Stephen. 1992. *Architecture*. Londres : Spon.
- Groenendijk, Paul *et al.* *Guide to Modern Architecture in Rotterdam*. Rotterdam : 010 Publishers.
- Grosz, Elizabeth. *Anyplace*. New York : Anyone corp.
- Harvey, David. 1985. *The Urbanization of Capital*. Baltimore : John-Hopkins University Press.

- Harvey, David. 1989a. *The Urban Experience*. Baltimore : John Hopkins University Press.
- Harvey, David. 1989b. *The Condition of Postmodernity*. Londres : Blackwell.
- Harvey, David. 1996. *Justice, Nature and the Geography of Difference*. Cambridge : Blackwell.
- Hillier, Bill, Hanson, Julianne. 1984. *The Social Logic of Space*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Hirst, Paul. 1994. « Foucault and Architecture ». *AA Files* 26.
- Holston, James. 1989. *The Modernist city : an Anthropological Critique of Brasilia*. Chicago : University of Chicago Press.
- Husserl, Edmund. 1976 [1936]. *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendentale*. Paris : Gallimard.
- Jacobs, Jane. 1961. *The Death and Life of Great American Cities*. New York : Vintage.
- Jameson, Fredric. 1985 [1981]. « Architecture and the Critique of Ideology ». Dans : Ockman, Joan. *Architecture, criticism, ideology*. Princeton : Princeton Architectural Press.
- Jameson Fredric. 1991. *Postmodernism : or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press.
- Jencks, Charles. 1973. *Modern Movements in Architecture*. New York : Doubleday.
- Jencks, Charles. 1990. *The New Moderns : from Late to Neo-Modernism*. New York : Rizzoli.
- Joseph, Isaac. 1984. *Le passant considérable : essai sur la dispersion de l'espace public*. Paris : Méridien.
- Joseph, Isaac. 1998. *La ville sans qualités*. Paris : de l'Aube.
- Kenner, Hugh. 1961. *Samuel Beckett : a Critical Study*. New York : Grove.
- Kenner, Hugh. 1973. *A Readers Guide to Samuel Beckett*. London: Thames and Hudson.

- Kern, Stephen. 1983. *The Culture of Time and Space, 1880-1918*. Cambridge : Harvard University Press.
- Koolhaas, Anton. 1973. « A Hole in the Ceiling ». Dans : *Modern stories from Holland and Flanders : an anthology*. New York : Twayne.
- Koolhaas, Anton. 1993. « Baldur D. Quorg, spider ». Dans : Huijing, Richard (éd. et trad.). *The Dedalus book of Dutch fantasy*. Sawtry : Dedalus.
- Kreiss, Kathleen. 1989. « The Epidemiology of Building-related Complaints and Illnesses ». Kreiss, Katherine (éd.). *Occupational Medicine*. Vol. 4, no.4.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- Lawrence, Roderick J. 1984. « Transition Spaces ». *Journal of architectural and planning research* 1 no : 4 : 261-271.
- Lawrence, Roderick J. 1986. *Le seuil franchi ... : logement populaire et vie quotidienne en Suisse romande, 1860-1960*. Genève : Georg.
- Lawrence, Roderick. 1996. « The Multidimensional Nature of Boundaries ». Dans : Pellow, Deborah (éd.). *Setting boundaries : the anthropology of spatial and social organization*. Westport : Bergin.
- Le Corbusier. 1984 [1946]. « L'espace indicible ». Dans : *Le Corbusier, Savina, dessins et sculptures*. Paris : Sers.
- Le Corbusier. 1964. *Oeuvres complètes 1929-1934*. Zürich : Éditions d'architecture.
- Leatherbarrow, David. 2000. *Uncommon Ground : Architecture, Technology and Topography*. Cambridge : MIT Press.
- Lee, Pamela L. 2000. *Object to Be Destroyed : The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge : MIT Press.
- Lefebvre, Henri. 1970. *La révolution urbaine*. Paris : Gallimard.
- Lefebvre, Henri. 1972. *Le droit à la ville*. Paris : Anthropos.
- Lefebvre, Henri. 1974. *La production de l'espace*. Paris : Anthropos.
- Lynch, Kevin. 1960. *The Image of the City*. Cambridge: MIT Press.

- Macdonald, Marie-Paule. 2003. « Laboratoires : dehors, dedans, entre ». *ai : architecture idées* Vol. 4, No. 1.
- Malmon, Joy Monice; Vadvarka, Frank. 1992. *The Interior Dimension : a Theoretical Approach to Enclosed Space*. New-York : Van Nostrand.
- Marin, Louis. 1991. « Frontières, limites, limes : les récits de voyage dans l'utopie de Charles Moore ». Dans : Descamps, C. (éd.). *Frontières et limites*. Paris : Éditions du Centre Georges-Pompidou.
- Markus, Thomas A. 1991. *Buildings & Power : Freedom and Control in the Origin of Modern Building Types*. New York : Routledge.
- Martin, Louis. 2004. *Peter Eisenman in the 1960's*. Conférence à l'Université McGill, le 20 février 2004.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964a. *L'oeil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964b. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- Moussette, Marcel et Dupont, Jean-Claude. 1991. « Imaginaire de l'habitation vue à travers les ouvertures ». *Canadian Folklore Canadien* vol. 13, no. 1.
- Moussette, Michel. 2002a. « Montreal City Zero and Beyond ». *Fifth Column - The Canadian Student Journal of Architecture*. Vol. 10 - No. 4. 18-23.
- Moussette, Michel. 2002b. « Le mur de broche et les gaz toxiques : analyse architecturale du Périmètre de sécurité du Sommet de Québec ». *Inter, revue d'art actuel*. no. 80.
- Moussette, Michel. 2004a. « Gordon Matta-Clark or the Circling of the Circle of the Caribbean Orange ». Dans : Pérez-Gomez, A. (éd.). *Chora 4: Intervals in Architecture*. McGill-Queen's University Press.
- Nancy, Jean-Luc. 1999. *La ville au loin*. Paris : Mille et une nuits.
- Newman, Oscar. 1972. *Defensible Space: People and Design in the Violent City*. Londres : London architectural Press.
- Nordman, Daniel. 1998. *Frontières de France : de l'espace au territoire, XVIe-XIXe siècle*. Paris : Gallimard.

- O'doherty, Brian. 1999 [1976]. *Inside the White Cube : the Ideology of Gallery Space*. Berkeley : University of California Press.
- Oelschlaeger Max. 1991. *The Idea of Wilderness*. New-Haven : Yale U. Press.
- Paul-Lévy, Françoise; Segaud, Marion. 1983. *Anthropologie de l'espace*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Pellow, Deborah (éd.). 1996. *Setting Boundaries : the Anthropology of Spatial and Social Organization*. Westport : Bergin.
- Péré-Christin, Evelyne. 2001. *Le mur, un itinéraire architectural*. Paris : Éditions alternatives.
- Pérez-Gómez, Alberto. 1983. *Architecture and the Crisis of Modern Science*. Cambridge: MIT Press.
- Pérez-Gómez, Alberto; Pelletier, Louise. 1997. *The Perspectival Hinge*. Cambridge : MIT Press.
- Pilling, John (éd.). 1994. *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge; New York, NY, USA : Cambridge University Press.
- Porter, Tom. 1997. *The Architect's Eye*. Londres : Spon.
- Prochazka, Alena. 2002. « L'éperon sur la Pointe à Callière : hommage à un édifice disparu ou contextualité réinventée? Une analyse génétique du projet de l'architecte Dan S. Hanganu ». *JSEAC* 27. nos. 3-4. 3-14.
- Rees, Ronald. 1993. *Interior Landscapes*. Baltimore et Londres : The John Hopkins University Press.
- Relph, E. 1987. *The Modern Urban Landscape*. Baltimore : The John Hopkins University Press.
- Robbe-Grillet, Alain. 1996. « Paradoxical Spaces in Literature, Space and Architecture : a Dialogue with Alain Robbe-Grillet ». Dans : Pérez-Gómez, Alberto; Parcell, Stephen (éds.). *Chora 2*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- Rowe, Colin; Slutzky, Robert. 1963. « Transparency : Literal and Phenomenal ». *Perspecta* 8.

- Rybczynski, Witold. 1986. *Home : a Short History of an Idea*. New York : Penguin.
- Salat, Serge. 1987. « L'expérience des limites ». *Architecture d'Aujourd'hui* 250.
- Sami-Ali. 1971. *Le haschisch en Égypte. Essai d'anthropologie psychanalytique*. Paris : Payot.
- Sami-Ali. 1982. *L'espace imaginaire*. Paris : Gallimard.
- Sansot, Pierre. 1971. *Poétique de la ville*. Paris : Klincksieck.
- Saunders, Thomas. 2002. *The Boiled Frog Syndrome : your Health and the Built Environment*. Chicester : Wiley Academy.
- Sennett, Richard. 1978. *The Fall of Public Man*. New-York : Vintage.
- Sennett, Richard. 1994. *Flesh and Stone : the Body and the City in Western Civilization*. N-Y : Random.
- Sennett, Richard. 1970. *The Uses of Disorder : Personal Identity and City Life*. New-York : Vintage.
- Sibley, David. 2001. « Comfort, Anxiety and Space ». Dans : Hill, Jonathan (éd.), *Architecture – the Subject is Matter*. Londres et New York : Routledge.
- Sibley, David. 1995. *Geographies of Exclusion*. New York : Routledge.
- Smith, Neil. 1984. « Gentrification, the Frontier, and the Restructuring of Urban Space ». Dans : Smith, Neil (éd.), *Uneven development : nature, capital and the production of space*. Londres : Blackwell.
- Smith, Neil. 1993. « Homeless/Global : Scaling Places ». Dans Bird, J. *et al.* *Mapping the futures : local cultures, global change*. New York : Routledge.
- Smith, Neil. 1996. « Gentrification, the Frontier and the Restructuring of Urban Space ». Dans : Fainstein, Susan; Campbell, Scott (éd.), *Readings in urban theory*. Malden : Blackwell.
- Soja, Edward W. 1996. *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other Real-and-imagined Places*. Malden : Blackwell.

- Solà-Morales, Ignasi. 1987. « Nouveaux espaces dans la ville moderne ». Dans : Lucan, Jacques (éd.). *Le Corbusier : une encyclopédie*. Paris : Pompidou.
- Sola-Morales, I. 1997a. Preface. Dans : *Plumbing : Sounding Modern Architecture*. Princeton : Princeton Architectural Press.
- Solà-Morales, Ignasi. 1997b. *Differences*. Cambridge : MIT.
- Tafuri, Manfredo. 1969. « Toward a Critique of Ideology ». Dans : Hays, K. Micheal. 1998. *Architecture theory since 1968*. Cambridge : MIT Press.
- Tafuri, Manfredo. 1976. *Architecture and Utopia : Design and Capitalist Development*. Cambridge : MIT Press.
- Tafuri, M. 1979. « The Disenchanted Mountain : the Skyscraper and the City ». Dans Ciucci, Giorgio *et al.* *The American city : from the civil war to the new deal*. Cambridge : MIT Press.
- Tafuri, Manfredo; Dal Co, Francesco. 1986. *Modern Architecture 1/2*. New York : Rizzoli.
- Teyssot, Georges. 1994. « The mutant body of architecture ». Dans : Diller Elizabeth, Scofidio Ricardo. *Flesh: architectural probes*. New York : Princeton Architectural Press.
- Teyssot, Georges. 1998. « Public et privé : pour une théorie des seuils ». *ai : architecture et idées* 2.
- Teyssot, Georges. 2000. « Soglie e pieghe: sull'intérieur e l'interiorità ». *Casabella* 681. 26-35.
- Tournikiotis, Payanotis. 1999. *The Historiography of Modern Architecture*. Cambridge : MIT Press.
- Tschumi, Bernard. 1988. « Limit I ». *Art Forum*, Décembre 1988.
- Venturi, Robert. 1966. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New-York: MOMA.
- Venturi Robert; Scott-Brown, Denise. 1977. *Learning from Las Vegas*. Cambridge : MIT Press.

- Vidler, Anthony. 2000. *Warped Space : Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge : MIT Press.
- Vince, Ian (ed). 1987. *Sick Building Syndrome*. London : IBC.
- Von Moos, Stanislas. 1979. *Le Corbusier : Elements of a Synthesis*. Cambridge: MIT Press.
- Von Moos, Stanislaus. 1999. « A Museum Explosion : Fragments of an Overview ». Dans : Lampugnani, Vittorio (éd.). *Museums for a new milenium*. New York : Prestel.
- Waterhouse, Alan. 1993. *Boundaries of the City : the Architecture of Western Urbanism*. University of Toronto Press : Toronto.
- Weima, William. 1990. *From Troy to Bordertown : A Study of Architectural Limits and the Orientation of Cities in their Place*. Mémoire de maîtrise, Université McGill.
- Wigley, Mark. 1993. *The Architecture of Deconstruction : Derrida's Haunt*. Cambridge : MIT Press.
- Wilson, Peter J. 1988. *The Domestication of the Human Species*. New-Haven : Yale University Press.
- Woods, James E. 1989. « Cost Avoidance and Productivity in Owning and Operating Buildings ». Dans : Kreiss, Katherine (éd.). *Occupational Medicine*. Vol. 4, no.4.
- Wu, Xin. 2000. *Opacity in Transparency : from Drawings and Photographs of the Modern Domestic Spaces by Mies van der Rohe*. Mémoire de maîtrise, Université McGill.
- Wright, Frank Lloyd. 1954. *The Natural House*. New York : Brahmall House.
- Zevi, Bruno. 1978. *The Modern Language of Architecture*. Seattle : University of Washington Press.
- Zukin, Sharon. 1991. *Landscapes of Power*. Berkeley : University of California Press.